KWARTALNIK MUZYCZNY

19 33

WARSZAWA
№ 17-18
STYCZEŃ-KWIECIEŃ

Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt XVII—XVIII

Wydano z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Świętokrzyska 16
1933

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Świętokrzyska 16 m. 34, tel. 718-16

Drukarnia M. Garasińskiego, Warszawa, ulica Bracka Nr. 20
Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Helena Windakiewiczowa (Kraków)

PENTATONIKA W MUZYCE POLSKIEJ LUDOWEJ

I

CHARAKTER GAMY PENTATONICZNEJ

Ślady pentatoniki w melodjach ludowych szczepów indoeuropejskich zwracały już oddawna uwagę badaczy i muzyków, jak świadczą o tem wydawnictwa irlandzkich i szkockich pieśni datujące się od 1757 r. [1]). Wiadomo też, że niektórzy muzycy próbowali harmonizować pieśni z śladami celtyckiej gamy, lub też je parafazowali; jak Beethoven a u nas Chopin. Chopin wogóle okazywał wielkie zainteresowanie dla tych muzycznych przeżytków dawnej kultury i co do tych kwestyj również okazał się głęboko myślącym nietylko twórcą, ale i „teoretykiem", już od czasów warszawskiej twórczości (przypominamy tu pierwsze takty świetnego op. 5-go). Pentatonizmy w muzyce Chopina są więc niezbędną podstawą prac o melodyce dzieł mistrza. W nowszych czasach (1916) Hugo Riemann poddał bardzo metodycznej analizie grupę pieśni irlandzkich, szkockich, skandynawskich i katalońskich. Ominął pieśni słowiańskie i bretońskie i pozbawił swą cenną pracę pierwszorzędnego materjału.

U nas, np. można badać nie tylko mniej lub więcej wyraźne pentatonizmy, ale wzory typowej gamy anhemitonicznej i ditonicznej. To pominięcie więc jest szkodą wielką dla pracujących na tem polu, dla których praca Riemanna jest z wielu względów pouczającą.

Wszelkie teoretyczne spory grecystów o przetwarzaniu się systemów greckich: ewolucya archaiki, ditoniki, na enharmonikę, czy też — jak utrzymuje Riemann — chromatykę, pozostawiamy na boku, jako należące do scholastycznych sporów o tłumaczenie takie lub owe tekstów greckich.

[1]) Np. R. Brenner (30 Scote Songe Edinb. 1757), Edw. Bunting, Moor, i inni, których zbiorki pieśni analizuje Hugo Riemann w Folkloristische Tonalitätsstudien, Lipsk 1916.

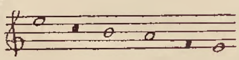
Dla naszej pracy wystarczą rezultaty prac zasadniczych Gevaerta[2]), (Westphala), Ambrosa-Sokolowskyego[3]), Teodora Reinacha[4]), Riemanna[5]). Wogóle zaś sprowadzamy rozprawę naszą na teren etnograficzno-muzyczny, gdzie poświęcając najwięcej uwagi badaniu zachowanych u nas melodji pentatonicznych, postaramy się dojść do głębszej praktycznej i teoretycznej znajomości pentatoniki.

Rozważając objawy pentatoniki w Grecji, zauważamy fakt, że w pozostałych melodjach greckich mimo wzmianki Aristoxenosa o „archaice“[6]) zachowały się tylko fragmenty melodji w gamie ditonicznej, opartej na gamie doryckiej[7]), jak to widzimy w wezwaniu do Muz, z hymnu pierwszego do Apollina[8]).

Cała pierwsza część ta, utrzymaną jest w starożytnym stylu muzyki ofiarnej („spondiaque”). Początku tejże — pisze Th. Reinach[9]) — należałoby może szukać w czasie muzyki auletów, w tonach naturalnych piszczałki (chalumeau), gdzie dwa tetrachordy, które składają ośmiostrun (octochord) dorycki słyszymy z brakiem średniego tonu t.j. trzeciego i szóstego stopnia gamy.

Skala ta przedstawia się następująco:

I.



W tej więc gamie ditonicznej jest następująca pierwsza część hymnu[10]) (transponowana o m. tercyę): *„Premier Hymne dėlphique à Apollon“* (ok. r. 138 przed Chr.).

---

[2]) Fr. Aug. Gevaert: Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité, Gand. 1881, 2 tomy, i La melopée antique dans le chant de l'eglise lat., Gand., 1895.

[3]) Ambros-Sokolowsky: Musikgeschichte, t. I, wyd. Sokolowsky'ego, 1887.

[4]) Théodore Reinach: La musique grecque, Paryż, 1926.

[5]) Hugo Riemann: Handbuch d. Musikgeschichte t. I, i Folkloristische Tonalitätsstudien.

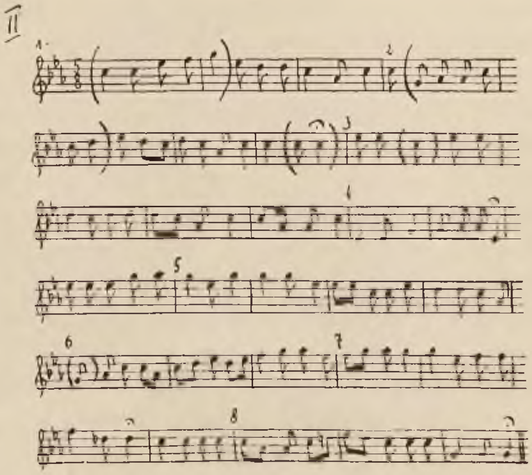
[6]) Harm. I, 23. Riemann, Folkloristische Tonalitatsstudien, str. 1.

[7]) Gevaert. La melopée antique, appendice p. 407: La lichanos est supprimée, particularité qui nous reporte à l'echelle dorienne des vieux nomes apportés en Grèce par l'aulète phrygien *„Olympe“* i tłumaczy dalej że „ten sposób archaizacji był widocznie narzuconym przez tradycje w programach zawodów delfickich.

[8]) Również brak 3-go tonu we wszystkich partjach djatonicznych. Tożsamo w hymnie drugim do Apollina. Gevaert, Append. second. str. 466.

[9]) Transkrypcja Reinacha, str. 177.

[10]) Tego taktu Gevaert w swej transkr. nie uzupełniał.



Jako dokument historyczny przykład powyższy jest właściwie najwcześniejszem świadectwem gamy defektywnej, nawet wobec przykładów melodyj chińskich w gamie anhemitonicznej, które ostatecznie, w zabytkach notowanych, dla nas dostępnych, nie sięgają poza wiek XIII. Chińscy historycy odsuwają początek swych teoryj poza wiek dwudziesty szósty przed naszą erą, a motywy niektórych obecnie popularnych śpiewów [11]) (np. w balecie Siao-fang-hiou) w wiek ósmy. Jednakże są to rzeczy, którym się raczej wierzy, niźli wie na pewno, podczas gdy notacja hymnów do Apolina najwyraźniej oznacza czas powstania tychże. Ustęp ditoniczny jest, jak widzimy, dostatecznie obszerny i wystarczy nam w studyach nad naszemi pieśniami. Ditonika, właściwie w naszych melodjach ludowych, występuje wcale obficie, tworząc całe grupy z pieśni weselnych, obrzędowych, legend i t. d. co w trzecim rozdziale tej pracy postaramy się zbadać.

Stwierdzić można z wszelkiem prawdopodobieństwem przynależność niektórych naszych grup melodycznych ludowej muzyki, do tradycyi muzyki azjatycko-greckiej. Zrozumiałą nam się wyda wtedy ta bujność rytmiki i wykwintna forma niektórych utworów, jak np. pieśni ludowe w formie okresu kolistego [12]), niektóre utwory Chopina, (mazury, np.

---

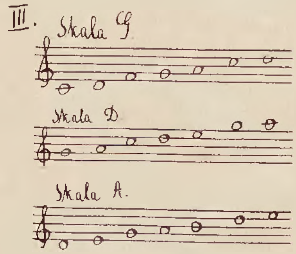
11) Ambros. Musikgeschichte, str. 510. Soulié de Morand: Théatre et musique en Chine, str. 104 i 70. Paryż, 1926.

12) H. Windakiewiczowa. Ze studjów nad formą muzyczną pieśni ludowych w „Księdze pamiątkowej ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego“, Kraków 1930.

op. 41. 2., nokturny etc.) mające formę wymyślnej strofy *a b c b a*[13]), co tak zadziwia H. Leichtentritta[14]).

Nie mając przykładu w gamie anhemitonicznej w zabytkach greckich, zwrócimy się według naszego planu pracy tam, gdzie możemy mieć nie tylko teorję, ale żywą melodję w tym systemie tworzoną. W Chinach gama ta zdaje się być najbardziej trwałym systemem twórczym w muzyce, a za ich przykładem także w Japonii. Teoretycznie opiera się, jak wiadomo, koncepcja gamy anhemitonicznej (całotonowej), na postępie czystych kwint jak i w nowożytnym systemie, brak jej tylko (w pierwotnej formie) dwu ostatnich kwint wypełniających gamę zamkniętą 7-stopniową. Zasadniczą, najniższą kwintą systemu jest ton *Fi* dalsze *C, G, D, A*. Tony te nosiły nazwy *Kong; Tschang; Kio; Tsche; yu*[15]); w układzie: *f g a — c d*[16]). Co do dalszych dwu kwint *e* i *h* t. j. „pienów”, w badaniu naszem będzie użytecznem rozróżnienie[17]) że *e* i *h* uważane były przez teoretyków chińskich jako dopełnienie tonów *f* i *c*; gdy u Greków naodwrót *f* i *c* były dopełnieniem tonów *e* i *h*[18]).

Najdawniejsze wiadomości Europejczyków o chińskiej muzyce mamy w pamiętnikach Misjonarzy francuskich w Pekinie z roku 1779: „Description de la Chine par père Amyot“. Ambros podaje[19]) według tego dzieła wiadomości historyczne i opis gamy anhemitonicznej. Początki utworzenia systemów panujących w Chinach, gubią się we mgle mitycznej; pisarze chińscy odsuwają je ponad dwadzieścia wieków przed naszą erą. Jednakże już na kilka wieków przed Chr. uczony Hoang-nan-tse mówi o „okręgu kwint“, jako o rzeczy dawno znanej.

Riemann mówiąc[20]) o gamie chińskiej, przedstawia nam trzy jej

[13]) Gevaert, tom II. Str. 196. Les periodes mesodiques.

[14]) H. Leichtentritt. Analyse v. Chopins Klavierwerken, Berlin 1921—22, tom I, str. 243—244.

[15]) Są to nazwy starożytne. Później zwano je: *se*; *chang*; *tchre*; *kong*; *léon*; por. Théatre et mus. en Chine (j. w.), str. 73.

[16]) Ambros-Sokolowsky, I str. 313.

[17]) J. w. str. 514.

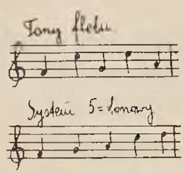
[18]) Przykładem u nas pieśń „O Chmielu“, O. Kolberg, Mazowsze, I № 94.

[19]) Ambros-Sokolowsky, I, str. 559 i j. w.

[20]) Folkloristische Tonalitätsstudien, str. 2.

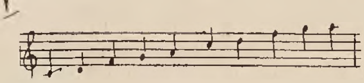
możebności w granicach skali bez akcydentów. Nazywa on je skalami *g d* i *a* w imię swej hypotezy o tonie centralnym pyknonu w tercji jako toniki.
Autorowie dawniejsi jak Amyot, Eryk Fischer i inni za tonikę uznawali pierwszy ton trichordu, (nazwę „pyknonu” przeniósł zdaje się z określeń enharmoniki dopiero Riemann), były to więc w dawnem nazwaniu gamy *F C* i *G*. Są to tony, które w rzędzie kwint tworzących gamę są najniższą kwintą systemu. Na sporne te kwestye dużo światła rzucają studya nad współcześnie istniejącym popularnym śpiewem i muzyką chińską. Najnowsze badania, prowadzone w Pekinie przez p. Soulie de Morand (i innnych badaczy) zdają się potwierdzać dawne zapatrywania przeciwników tezy Riemanna.

Opierając się na możebnościach dźwiękowych starożytnego instrumentu (rodzaj piszczałki „Flûte de Pan”, w Chinach zwanego „Ti-dże”), jest rzeczą pewną — pisze Gailhard, trasnkryptor płyt fonograficznych[21]) że pięć stopni chińskiej gamy odpowiada pięciu nutom następującym naszej notacyi:

IV

Zasada twórcza przez następstwo kwint czystych jest ściśle zachowana. Mimo braku djapazonu i również instrumentów temperowanych, muzyka chińska da się przepisać niemal ściśle na nasz sposób notacji, przyczem nie traci swego oryginalnego charakteru. Ostatecznie interwały z nieznacznemi zmianami są te same, co w europejskiej muzyce“.

Gama 5-tonowa została rozszerzoną około VIII wieku przed naszą erą, do dwunastu tonów, w sensie dwuoktawowej gamy defektywnej:

V



Flety proste, które dają możebność tej gamy, dotąd są w użyciu w Chinach i mimo innych instrumentów, na których od równie dawnych czasów

---

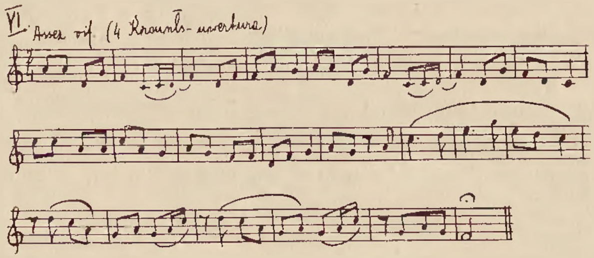
[21]) Le Théatre et musique en Chine. Część II, str. 104—105.

znajdowały się półtony *h* i *b*, *c* i *cis*, *e* i *es* jako napływowe z Azji (zdaje się) nie wyparły 5-tonowej gamy starożytnej ze stałego użycia.

„W encyklopedji „Tsre-Yuann“ w artykule Koan-che-prou: registre de la couleur pour flûte“ — zauważono, że muzyka popularna „depuis l'antiquité jusqu'au X siècle de notre ère, n'eut toujours que cinq notes [22]),

W ostatnich czasach czyta się wiele o prymitywnych systemach, z powodu rozszerzenia się studyów etnograficzno-muzycznych nad muzyką ludów przeróżnych ras i szczepów Europy, Azji, Afryki i obydwu Ameryk. Prace ~~te~~ te sprawiły, że wobec twórczości tak odległych wieków (jak wiemy, że to ma miejsce co do obrzędowej (sacrée) muzyki chińskiej), stajemy w stosunku tak bliskim, jak do żywego strumienia ludowej pieśni współczesnej. Wydawnictwo p. Soulié de Morand spoufala nas po raz pierwszy z ludową taneczną muzyką chińską, przedstawiającą utwory muzyczne w najczystszym typie gamy anhemitonicznej. Dla objaśnienia istoty toniki, podamy jeden z wielu przykładów p. Soulié, jako bardzo ważną podstawę do naszych studyów. Przykłady te odnoszą się do muzyki tanecznej, a więc wyrażają osobny charakter melodji w najpierwotniejszych i silnych zarysach, gdy hymny, jak np. „Lée houng lien“ (cytowany poniżej), dadzą nam jej obraz raczej hieratyczny. Zdaje nam się, że cała energja twórcza danego systemu tonów wypowie się najjaśniej w muzyce o rytmie żywszym (niekoniecznie szybkim).

Przykład uwertury do baletu da nam poznać i charakter toniki w systemie pięciotonowym i że toniką jest w istocie pierwszy ton trichordu. System tworzą tony *f g a — c d*, toniką jest ton *f*.



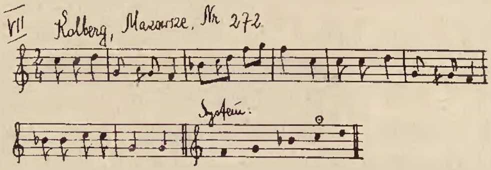
Zakończenie uwertury, złożone z całego trichordu *a-g-f* wyraźnie wskazuje na ton główny. Wogóle w pierwszej części wybitnie panuje ton *f* tworząc podstawę melodyjnych motywów, i kończy okres typowem

[22]) Soulie de Morand, str. 72: „Le goût purement chinois reste toujours attaché à sa gamme de cinq notes“.

dla pentatoniki zakończeniem[23]) w takcie 7 i 8-ym: *c-d-f* i *d-g-f* potem jest rodzaj przejścia *d-e* do nowego okresu w systemie *c d e — g a*, aby znowu w zakończeniu powrócić do systemu pierwszego okresu. Również znana melodja „Lien-ye-Kin“ w gamie *g a h — d e* w notacji Amyota[24]) wyraźnie wskazuje (ambitus melodyi *g* g^1, finale *g* z całą kadencyą *h a g*), że za tonikę uznać należy ton *g*, nie zaś *a*. Nawet w ulubionej Riemannowi melodyi „Tsi Tscheng“, na której opiera swą hipotezę tonu centralnego (której tu nie podajemy, dla uniknięcia balastu rzeczy nadto znanych), nawet tam, kwestya pozostaje otwartą. W melodji pentatonicznej uderza wogóle jakaś współrzędność składających się tonów. Zaś spoistość, a czasem i wyrazistość, nadaje jej nderzana nuta pedałowa, układana raz z tej, raz z owej kwinty, najczęściej pierwszej kwinty tonu głównego, jak np. w balecie „Siao-Fang-Niou” [25]).

Zresztą i to jest dowodem ważnym w kwestyi powyższej, że w bardzo starożytnym hymnie (p. przykład XI w rozdziale drugim) w systemie *f g a—c d* wskazuje Ambros[26]) bezwzględnie na ton pierwszy trihordu, t. j. *f*, jako na tonikę.

Są jednakże melodje, które zasadniczo mogą być przykładem potwierdzającym tezę Riemanna. Są to melodje, wprawdzie w czystym stylu anhemitonicznym, jednak uwydatniające ścisły związek dominanty wyższej z toniką, wraz z charakterystyczną rolą trzech najgłówniejszych kwint, w następującym przykładzie tonów *f e g*.



Pentatonika gotuje nam często niespodzianki: są melodje, w których oznaczenie toniki zdaje się zbyt trudnem zadaniem. Taka np. pieśń przy weselu śpiewana na Mazowszu[27]) (wzięta z całej grupy pieśni o podobnym charakterze modalnym):

---

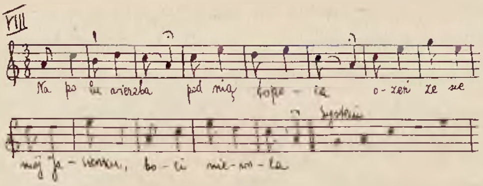
23) Riemann j. w.

24) Ambros, str. 525.

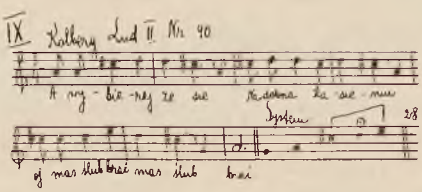
25) Disque Pathé, Chine, Nr. 3277 I:I Są tam notowane oryginalne nuty akompanjamentu melodji.

26) Ambros, str. 521.

27) Kolberg, Mazowsze II Nr. 26.

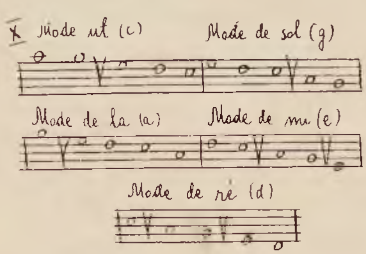


Cały materyał tonów, spadek melodyjny: *e g* i zakończenie pieśni: *e' d' c' a* wskazuje jasno na system *g a c' d' e'*. Ton *c* jednak pierwszy trichordu, w *melodji* wcale nie występuje jako tonika, ani jako początkowy, ani jako kończący. Tem mniej ton *d* („centralny" Riemanna). Harmonicznie biorąc spostrzeżemy że pierwsza część wypadnie w tonacji *a*, druga zaś w *c*. Trzecia powtarza część pierwszą. Osobliwością harmonji będzie to, że wystarczy nam zupełnie użycie I i IV stopnia gamy do towarzyszenia melodji. Wogóle powiedzieć można że w polskich pieśniach średni ton trichordu występuje jako tonika częściej w melodjach ditonicznych. Dajemy tu doskonały przykład z grupy pieśni weselnych ditonicznych.



Melodya rozpoczyna tonem *a* i tymże tonem zakończa wszystkie trzy zdania; jednak panuje ton *d*, który jawi się w każdym takcie prócz kończącego 7-taktową pieśń. Najprostszym zaś akompanjamentem byłby pedał podwójny *d a*. Bliższą analizę damy w rozdziale III. Tu wskazujemy tylko na możebność tonu centralnego w melodjach ditonicznych.

Na uzupełnienie naszych studjów ogólnych nad gamą pięciotonową podamy jeszcze wzory gam muzyki szczepu Kechuas[29]) według rozprawy p. M. Emmanuel'a.



28) Sposób oznaczenia systemu według Riemanna.

29) Maurice Emmanuel: La Polymodiè, w „Revue musicale", 1928, 3.

Muzyką Indjan amerykańskich w Peru i Boliwji zajmowali się, i odkryli ją poniekąd dla uczonego świata pp. d'Harcourt, w wydawnictwie „La musique de Incas” (Paryż 1923).

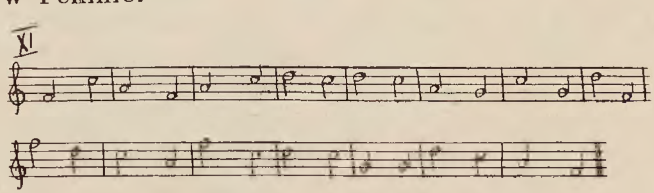
Dzieło to składa się z dwóch części; 4 teoretycznych objaśnień i muzyki Kechuasów, transkrybowanej według płyt fonograficznych i, zdaje się, notowań bezpośrednich. Ph. Stern w recenzji tej pracy w „Revue Musicale“ (1926, № 1) daje interesującą nas uwagę o charakterze gam pentatonicznych. Odróżnia on *ton* zasadniczy gamy (bourdon) i *ton*, lub *tony* główne, na których melodja się opiera, a często kończy. „Or la note principale *se confond rarement* avec la note d'appui; *c'est de leur conflit* au contraire, que nait l'interet du chant“.

Ta uwaga da się bardzo dobrze zastosować do naszego akompanjamentu wiejskiego toniki i dominanty w melodyach albo czysto pentatonicznych, albo przełomowych ku systemom późniejszym. W twierdzeniu więc Sterna, mamy pewne rozjaśnienie kontrowersyj teoretycznych o istotę toniki najstarożytniejszej formy gamy. Tu, zdaje się też, leży tajemnica hipotezy Riemanna, bo nazwę toniki dać można przecież rozmaitym nutom łączącym daną grupę tonów w jedność zrozumiałą, czy nazwę tę damy głównym nutom w samej melodji istniejącym, czy też jako pedał, t. j. czynnik harmoniczny. Przypomnieć można zdanie tak pełnego intuicji uczonego, jak Fr. A. Gevaert, który zawsze był przekonany, że bez jakiegoś ośrodka stałego (inaczej: toniki) nie da się pomyśleć istotna melodja i zrozumiały dla nas kompleks tonów. Obojętne na jakiej podstawie został utworzonym.

II.

PENTATONIKA STAROŻYTNA CAŁOTONOWA

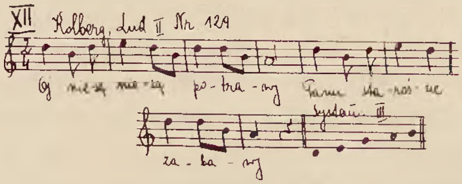
Charakterystyką tej starożytnej skali jest brak półtonów [30]); następnie, ciągle powtarzające się w melodjach anhemitonicznych następstwo kroków małej tercji i sekundy wielkiej. Podajemy tu jako przykład klasyczny, starożytny hymn obrzędowy chiński, notowany przez perè du Halde [31]), misjonarza w Pekinie:



30) Fr. Gevaert, Histoire de la musique grecque, II, str. 38. H. Riemann, Tonalitätstudien, str. 1.

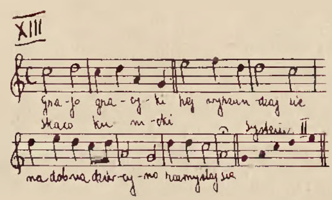
31) Ambros-Sokolovsky, I, str. 521.

Jako nasze wzory w czystym stylu pentatonicznym, dajemy pieśni weselne, opowiadania i tańce charakterystyczne (próbki każdej grupy); i następnie spis pieśni obrzędowych weselnych pentatonicznych.



Powyższa pieśń weselna jest w systemie *trzecim d e — g a h*, w tak bezwzględnie surowej pentatonice utworzona, jak i powyżej podany hymn chiński. Jest to zapewne dość zajmujące zestawienie, że do dziś dnia na weselach wiejskich w polskiej chacie, jako zaproszenie do wieczerzy weselnej, służy melodja zbudowana na tychże prawach tonalnych, co święty śpiew chińczyków z przed około 4 tysięcy lat. Powyższą pieśń „Oj niesą" zaliczylibyśmy do grupy bardzo prymitywnych pieśni ze względu na bardzo małą ilość składających ją tonów. Są to 4 tony *e' d' h a*, ułożone w formie typowej opadającej o rozpiętości kwinty *e'-a*; z uwydatnieniem kroków tercyi m i sekundy: *h d' e'* (takty 1, 2), *e' d' h* (tamże takt 2-gi), *d' h a* (takty 3, 4) i t. d.

Takież cechy (drugi system) okazuje następująca pieśń kurpiowska weselna [32]):

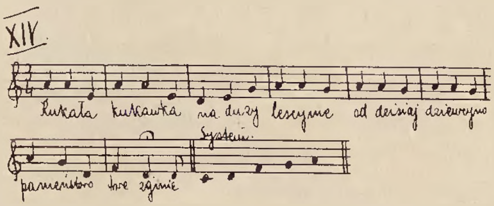


„Pien" *f'* (w takcie 1, cz. 2), wobec czystości stylu całego utworu należy uważać za czysto przypadkową zmianę pierwotnego tekstu, który prawdopodobnie zawierał tylko tony *e' d'*. Przy analizie melodyj ludowych wiele przyczyn, jak wiadomo, utrudnia otrzymanie wolnego od naleciałości tekstu, tak słownego, jak muzycznego. Dlatego w naszych np. pieśniach, jeśli pojawienie się „pienu" wypada wśród cech surowej pentatoniki i nie wywołuje przez zmianę chromatyczną zmiany systemu, to, jak w przykładzie XII „Grajo gracyki", można zaliczyć pieśń do grupy melodyj ściśle anhemitonicznych.

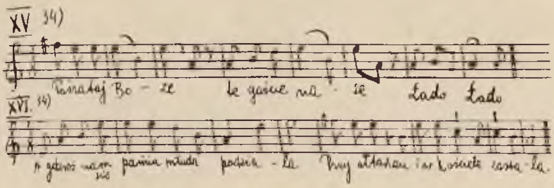
---

[32]) Ks. Wł. Skierkowski: Puszcza Kurpiowska w pieśni, Płock, 1928, str. 30.

Pieśni o bardzo małej rozpiętości, jak „Oj niesą“, ograniczone więc na naturalne w nazwie spadki głosu, są jednak wzorami wyrazistego w swej powadze, istotnego śpiewu, jak i poniżej dana pieśń [33]).

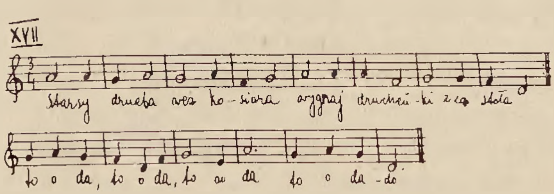


Pieśni „Pośrataj Boże” i „A gdzież nam się“ [34]):



mają melodję nieco szerzej rozbudowaną i zużytkowują „pieny” *fis* i *c* [35]). W obu razach „pieny” nie wchodzą w połączenia półtonowe, co jest bardzo wyraźnem zaznaczeniem, że i starożytna pentatonika mogła czasem zużytkować tony dopełniające (szczególnie w śpiewie), co nie niszczyło, jak to się później stało, charakteru całotonowego melodji. W przykł. XVI mielibyśmy też wszelkie dane poprawić takt 6-ty według taktu 2-go: zamiast „pienu” *c'* ton *d'*, jak również w takcie 7-mym należy raczej czytać *d'* nie *c'*.

Bardzo znamiennym przykładem w najczystszym stylu jest pieśń kurpiowska weselna ze zbiorów ks. Wł. Skierkowskiego [36]:



---

33) Ks. Skierkowski, Puszcza Kurpiowska, str. 52.

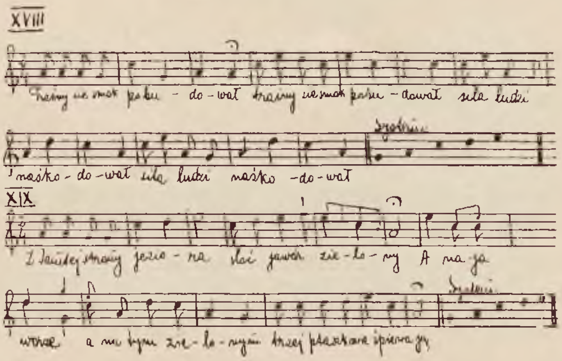
34) Kolberg: Lud XVI Nr. 204, przykł. XV i Lud XVI Nr. 256, przykł. XVI.

35) Oznaczone przecinkiem nad temi nutami.

36) Puszcza Kurpiowska w pieśni. Zesz. I. Nr. 109.

W pieśni powyższej wyłączność kroków tercji i sekundy tworzy osobny typ, odróżniający się od innych polskich pieśni, gdzie przeważają kroki o 4-tę 5, 8, 7 w. i t. d., jak to w poprzednich przykładach widzimy. System: *f g a — c d*. „Pien" *e* (takt 4-ty od końca), jest najwyraźniej omyłką zamiast tonu *f*.

Z grupy melodyj archaicznych opowiadających, legend i świeckich opowieści, weźmiemy pod uwagę legendę o św. Jerzym „Traśny sie smok" [37]) i pieśń „Z tamtej strony jeziora" [38]).



Charakter tych pieśni, obydwu w systemie drugim *g, a, c', d', e''*, jest pod względem modalnym niezmiernie zajmujący, typowy dla tej starożytnej formy twórczości. Brak rozróżnienia tych jasnych w klasycznej muzyce typów gam dur i moll, wytwarza osobny koloryt, pełen niespodzianek dla ucha i jakiegoś tajemniczego nastroju. Pierwszy okres 6-taktowy (Przykł. XVIII) mógłby być w gamach *F* i *C*, zakończenia zaś następnych dwu 3-taktowych zdań, z ciągłym spadkiem melodji: *c' a*, ukazują nieco żałosną tonacyę *a*, minorową. Harmonizując takie melodje, można dojść po wspaniałych efektów tonalnej natury, jak to zresztą okazał nam Chopin w swych dziełach.

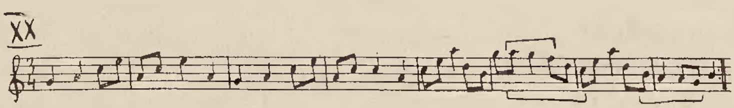
Wogóle trzeba przypomnieć, że analiza ludowych pieśni pod względem tonalnym, to rozwiązywanie ciągłych zagadek. Riemann słusznie ostrzegał od zastosowywania do badania pentatoniki — aparatu nowożytnych to zn. klasycznych pojęć harmonicznych, i wskazuje na błędy, jakie w przeszłym wieku klasycy popełniali harmonizując np. pieśni szkockie [39]); jednakże, ponieważ chyba właściwie pentatoniczna gama dała podstawę rozwoju bardziej skombinowanych i rozszerzonych sy-

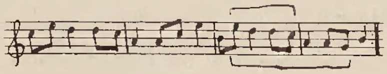
---

37) Kolberg, Mazowsze, III. Nr. 561.
38) Kolberg, Mazowsze II. Nr. 215.
39) Folkloristische Tonalitatsstudien, str. 13 etc.

stemów, przeto trudno nie badać, jakie w danym razie harmonje mogły tkwić w stanie biernym w tych starożytnych melodjach. Zresztą, za innymi i Riemann, zajmował się harmonizowaniem szwedzkich pieśni. Uwagi Riemanna o wystąpieniu pyknonu małej tercyi jako ośrodka nowej tonacji (ditoniki) i wytworzeniu się przez ten fakt świadomej różnicy między harmonją durową i mollową, należą do genjalnych spostrzeżeń tego uczonego badacza [40]).

Innym rodzajem metaboliki tonalnej właściwej pentatonice, są zmiany systemów. W rozdziale pierwszym tej rozprawki, mówiąc o charakterze pentatoniki, daliśmy przykład (VI) melodji baletowej chińskiej. Zanalizowaliśmy tamże owe zmiany; tutaj damy przykład zaczerpnięty z naszych melodyj tanecznych [41]).





Melodja ta posiada cechy pentatoniki w całej obfitości: kroki charakterystyczne t. j. tercja, sekunda (w taktach: 1, 3, 6, 7, 8, 11), *całość* gamy pięciotonowej w dwu miejscach, jak to zakreślonem zostało na przykładzie. Zmiany systemu spostrzegamy, gdy się pojawia nowy trichord, jak Riemann [42]) określa *pyknon* wielkiej tercyi.

Cała część pierwsza jest w systemie *c d e g a*. Następnie mamy zmianę systemu; w takcie 6, 7 uwidocznia się w całości system *c*, *d—f*, *g*, *a*, a w drugiej części wraca do systemu pierwszej części (system II): *g*, *a*, *c'*, *d'*, *e'*. Melodyj tanecznych z wybitnemi cechami pentatoniki posiadamy znaczną ilość [43]). Mamy zamiar podać katalog muzyki i śpiewów pentatonicznych, ale to obecnie nie należy do naszego tematu. Przechodzimy więc do rozważania i ustalenia cech i właściwości naszych melodji ditonicznych, które stanowią bardzo obfity i ważny dział naszych badań.

---

[40]) j. w. str. 72 („subsemitonium der Molltonart") i 69.

[41]) Kolberg. Pieśni ludowe. I. 1857 r. Nr. 320 (Oberek od Warki).

[42]) Folkloristische Tonalitätstudien. Te zmiany systemu Riemann bada bardzo szczegółowo na pieśniach irlandzkich, szkockich, szwedzkich i katalońskich.

[43]) Kolberg zwracał pilną uwagę na cechy tonalne naszych pieśni. W tomie drugim dzieła *Lud* poświęcił wiele uwag starożytnym systemom greckim i chińskim, lecz niestety obszerniejszego i metodycznego dzieła w tym kierunku nie wypracował.

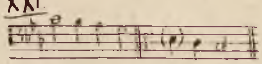
III

PENTATONIKA DITONICZNA

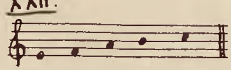
1. Rodzaje systemów. Jeżeli pentatonikę anhemitoniczną możemy uważać za cenny zabytek, jako echo bardzo pierwotnych ustosunkowań dźwięków w melodjach naszych ludowych, a więc zasługującej na wyczerpującą analizę — to jednakże historycznie późniejszą *ditonikę* musimy uznać za system leżący u podstaw naszej melodyki.

Pewne stałe zestawienie dźwiękowe (gama, podstawa muzyczna melodji), jest zawsze owocem działalności muzycznej wielu wieków — jak mówi trafnie Blaserna[44]). Nie ustala się ona przed muzyką, ale rozwija się równocześnie z nią.

Jako ogólny wzór gamy ditonicznej *deutera*, podaliśmy w pierwszym rozdziale tej pracy pewną część hymnu pierwszego delfickiego[45]) do Apollina, transkrypcji T. Reinacha. Jest to jednakże wzór nie gamy pięciotonowej, którą charakteryzuje wielka tercya pusta i półtony, ale wzór oktochordu doryckiego z brakiem trzeciego tonu (lichanos)[46]), mianowicie: harmonja dorycka, ton frygijski:

XXI

Jest to podstawowa gama obydwu hymnów delfickich, w partjach djatonicznych.

Gama chińska ditoniczna zbudowana jest znowuż na wzór anhemitonicznej, ale właśnie uwydatnia półtony i wielką tercyę:

XXII

jak to widzimy w pieśni czy też w przygrywce instrumentalnej, zanotowanej przez Père du. Halde[47]).

---

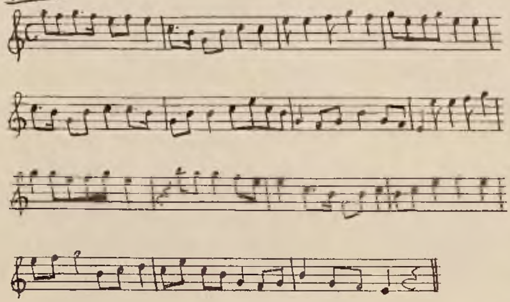
[44]) P. Blaserna: Le son et la musique, p. 96.

[45]) Théodore Reinach. La musique Grecque, Paryż 1926, p. 177.

[46]) Gevaert. Melopée ant. Append. 452 i 398.

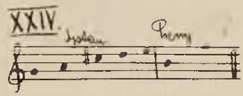
[47]) Ambros-Sokolowsky str. 527.

XXIII



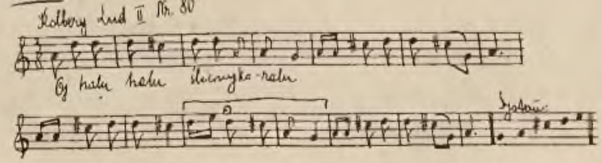
Istnieje jednakowoż jeszcze inne zestawienie tonów gamy ditonicznej, właściwe wielkiej ilości naszej melodyj obrządowych weselnych, sobótkowych, żniwiarskich, pasterskich i tanecznych. Na razie zajmujemy się głównie muzyką weselnych śpiewów. Gama śpiewów tych przedstawia się nieco inaczej niż gama chińska, mianowicie zawiera *jeden*, nie dwa półtony:

XXIV.



i w szeregu kwint twórczych pierwsza, nie średnia kwinta jest zmniejszoną. Rozstrzygać nie będziemy, czy to jest jakiś system pierwotny, czy też łączy się z bardziej rozwiniętą gamą lidyjską (ewent. hypolid.) jako jej trzytonowa kwinta defektywna np. *g a* (*h*) *cis' d'* (w tej transpozycyi najczęstsza). Ostatecznie jest to szereg tonów, właściwych jako tony naturalne [48]) wielu wiejskim pasterskim instrumentom z gatunku piszczałek i to nie tylko u nas, ale niemal wszędzie. Na razie więc zadowolimy się stwierdzeniem faktu i podajemy jako wzór przykład weselnej pieśni, gdzie mamy w całej pełni utrzymany charakter gamy pięciotonowej (bez „pienów“) z wielką tercyą pustą i półtonem.

XXV.

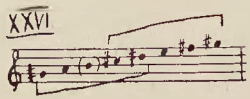


---

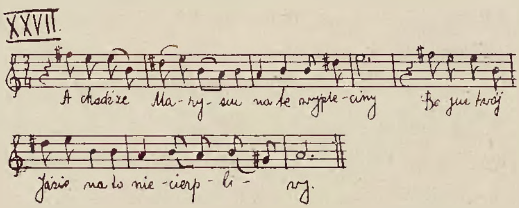
[48]) Gevaert, str. 370.

Pojemność („ambitus“) melodji mały; obejmuje dokładnie sekstę systemu *g — e'*. W takcie 10 i 11 mamy gamę opodającą we wszystkich jej tonach wyróżnioną *e' d' cis' a g*. Hipoteza Riemanna co do tonu centralnego w gamie pentatonicznej potwierdza się tu istotnie. Średni ton pyknonu małej tercyi *cis' d' e'* jest istotnie jako pedał podstawą danej melodyi, mimo że ani razu ten ton nie występuje w roli finału, którym jest ton *a*. Riemann mówiąc o melodjach irlandzkich przypomina tak pospolite w melodjach gregorjańskich zakończenie na pobocznych tonach „finalis“. Charakter melodji oryginalny, wywołuje użycie w każdym niemal takcie kroków kwartowych z pustą tercją i półtonem.

System powyższy mamy również uzupełniony półtonem początkowym, zdaje się późniejszej konstrukcji, który możnaby łatwo odnieść do systemów greckich bardziej od pentatoniki rozwiniętych np. oktochordu doryckiego transponowanego.



Głównemi tonami systemu pozostają dwa skrajne tony kwinty czystej *a e'*.

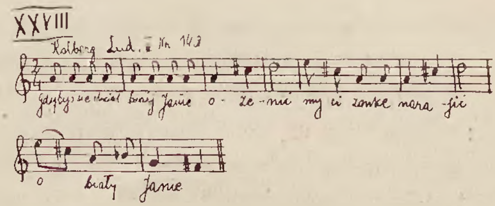


Mamy jednak zamiar określać przykłady naszej muzyki ludowej, raczej nie z punktu widzenia systemów greckich, lub melodyki gregorjańskiej tetrachordalnej[49]), ale przyjmując pentachord lidyjski[50]) określimy według możności cechy pentatoniki ditonicznej, do czego to przykłady nasze dobrze się nadają. Z tego względu przejrzymy najpierwej grupę pieśni niezbyt liczną, co do której możebnem jest odniesienie ich do systemów czy greckich czy chińskich; a następnie zajmiemy się bardziej wyczerpująco przykładami tej nieco odmiennej gamy najliczniej reprezentowanej w pieśniach obrzędowych.

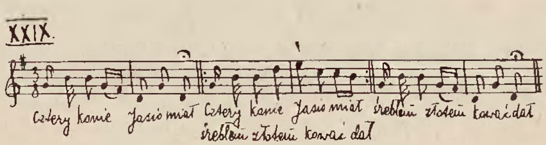
---

49) Riemann, Tonalitätsstudien, str. 34.

50) Gevaert, Melopée, str. 46.

2. *Analogie do gam greckich defektywnych i chińskich pięciotonowych systemów ditonicznych.* Jeden przykład do gamy greckiej („doristi") już podaliśmy przy opisie gam, teraz omówimy bardzo typową, z dużej grupy interesujących warjantów pochodzącą pieśń sobótkową „Hej biały Janie":

Głównymi tonami melodji są *a* i *d*, charakter zaś toniki piętnują tony *a cis' d'*, jako typowy zwrot melodyczny: tercja w. i półton. Ton centralny *d'* (*cis' d' e'*) jest tonikom i pedałem i nadaje się do harmonicznej kadencji tj. sep. zmn. *cis a g b* — *d fis a*. Właśnie to zakończenie melodyi: *g fis*, które faktycznie ma na celu ułatwienie powrotu wyliczających zwrotek pieśni — zwraca nas ku określeniu systemu tej pieśni jako pokrewnego gamie greckiej defektywnej, którą można studjować na obu hymnach delfickich do Apollina. Pojawienie się także tonu *b* w zakończeniu możnaby odnieść do praktykowanych w starożytności sposobów metaboli tonalnej przez dodatkowy tetrachord „przyłączony", wprowadzający dźwięk obcy do djatonicznie strojonej cytary [51]).

Jedną z najbardziej interesujących pod względem tonalnym, jako przykład gamy lidyjskiej defektywnej, możemy dać pieśń przy weselach śpiewaną „Cztery konie Jasio miał", w dwuwierszu 7-zgł.



Podstawą melodji tej są dwa tetrachordy lidyjskie defektywne *d* (*e*) *fis g* i *g* (*a*) *h c'*, tworzące odrębny charakter danej pieśni wraz ze zwrotem melodyjnym tworzącym typową kwartę $(2 + \frac{1}{2})$: *d fis g*. Jak wiadomo, defektywną gamę grecką znamy wyłącznie jako defektywny oktochord harmonji doryckiej. Przykład więc nasz potwierdza uwagi

---

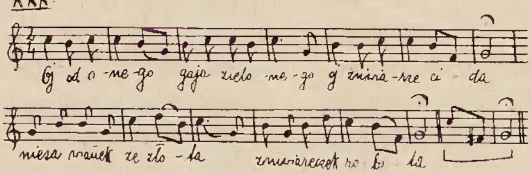
[51]) Gevaert, Melopée, str. 22—24.

[52]) „Pien" *e* należy uważać ze względu na surowy styl pieśni za omyłkę—raczej *d*.

T. Reinacha o samoistnym rozwinięciu się gam azjatyckich [53]). W istocie brak tonu w gamie lidyjskiej wypada na stopniu drugim tetrachordu, w gamie doryckiej na trzecim; wogóle użycie gamy defektywnej, innej jak w „doristi”, jest nowością. Zadziwia również w tej pieśni złączenie z prymitywną formą tonalną, wymyślnej formy rytmicznej okresu kolistego.

System pięciotonowy chiński mamy przedstawiony w pieśni żniwnej z Sandomierskiego. Zauważamy naprzód, co do opisania pieśni, że wersja jedna od wsi Góry wysokie ma finał *fis g*. Druga od Klimontowa ma *f*, nie *fis*. System: *fis g h c' d'*, jest zgodny z systemem: *h c e f g*, jednak z innych względów dajemy wersję z Klimontowa jako poprawniejszą. Zresztą z temi niedociągnięciami w stylu należy się zawsze liczyć w melodjach przechowanych wyłącznie w tradycji pamięciowej osób nie wyszkolonych specjalnie, jak to np. zachodzi w kościelnej muzyce. Dopiero większa ilość wersyj zdradza zwykle istotną linję pierwotnej melodji. Tworzenie zaś dowolne całości dla lepszego uwydatnienia, w danym razie, systemu, nie wydaje nam się stosownem. Przykład z O. Kolberga, Lud, II. № 204:

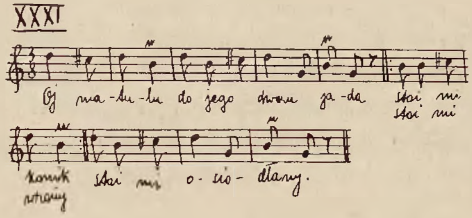
XXX



Zaznaczamy tylko w zakończeniu finale z N-ru 202-o.

Drugim, w bardzo pierwotnym charakterze przykładem systemu chińskiego jest pieśń weselna z Lubelskiego: „Oj matulu” O. Kolberg, Lud, XVI. 264:

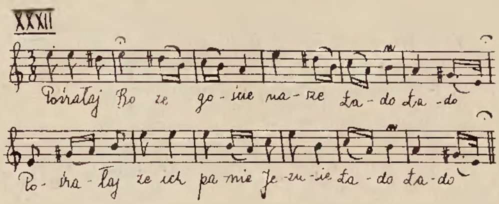
XXXI



[53]) La musique Grecque, str. 36.

Składa się wyłącznie z czterech tonów *g h cis' d'*, należących do systemu *fis g — h cis' d'* najściślej odpowiadającemu systemowi chińskiemu *e f — a h c'* [54]).

Bardzo pokrewną motywem melodyjnym jest inwokacya „Pośrataj Boże" (w drodze do kościoła). System również jak w pieśni „Oj matulu" = *dis e — gis a h*; główne tony: *a e*. Jednak stałe użycie „pienu" *c* jako nuty zamiennej i zakończenie: *h a—gis e*, stwarza wrażenie gamy wyższego typu od systemu poprzedniej pieśni. Ton centralny *a* przez wprowadzenie „pienu" *c* wyraźniej zaznacza minorowy charakter. Zakończenie na drugim stopniu systemu tj. *h*, w refrenie (Łado) *a gis e* przechodzi na pospolite w gamach greckich zakończenie na dominancie. Pieśń tę możnaby, zdaje się, odnieść do „doristi", która jak to krótko a ściśle wyraził Reinach jest „gamą nowożytną minorową; ale jej nuta początkowa i zakończająca jest dominantą" [55]).



3. *System pentatoniczno-ditoniczny uwidoczniony w pieśniach weselnych.* System ten powyżej podany, możemy uważać albo za samorzutnie powstały jako zapas tonów prymitywnych instrumentów pasterskich, albo już jako fragment gam azyatycko-greckich. Rozróżnienie zwykle dość trudne, bo systemy azjatyckie tj. „lydisti" i „phrygisti", powstały i rozwijały się niezależnie od teoryj uczonych greckich i wskutek tej odrębności przybrały prawdopodobnie bardzo rozmaite cechy [56]). Wogóle nie jest łatwo określać cechy pewnej formy muzycznej, gdy brak utworzonych w tej formie wzorów klasycznych. Najdokładniejsza teorja np. gam greckich, nie wyjawi nam tajemnicy melodji żywej, w tych gamach pomyślanej. Gienjusz twórczy nie od dzisiaj, lubił stwarzać niespodzianki uświęconym regułom szkolnym.

Czem była ditonika (gamy Olymposa), opisali nam harmoniści greccy, ale mimo tej papierowej wiedzy, z jakiemże zaciekawieniem studjowano

---

[54]) Nie wiem, czy można zaznaczyć analogję widoczną tego systemu do „doristi" defekt.: *e f — a h c' d' e' f'*.

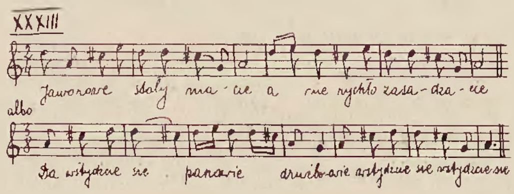
[55]) La musique Grecque, str. 40. To samo zresztą Gevaert, Melopée, str. 90 i dalsze.

[56]) Reinach w „Hist. d. l. mus. grec." pisze na str. 39: „ils (t. j. gamy) ont dû revelir à l'origine des types très variés".

różne niespodzianki tonalne w odkrytych hymnach delfickich, jako żywą ilustrację teorji. Dlatego przy analizie pieśni, mniej sie krępujemy gotowym schematem gamy, raczej staramy się odnaleźć (jeśli to możebne) coraz nowe realnie istniejące cechy.

W hymnach odnalezionych ostatnio w Delfach mamy więc wzór zużytkowania w melodji gamy doryckiej defektywnej (w partjach djatonicznych tychże hymnów); ale, jak wiadomo, wzoru klasycznego gamy lidyjskiej — ani pełnej ani defektywnej — nie posiadamy. A właśnie tetrachord lidyjski jest podstawą wielu pieśni ludowych u nas i tworzy grupę bardzo rozwiniętą pod względem warjantów tak melodyi, jak tekstów. Grupa ta obejmuje cały obrzęd weselny, co świadczy o głębokiem zakorzenieniu się systemu na polskim terenie etnograficznym. Pod pewnym względem przykłady te można uważać za lepszy materjał studjów od melodyj zachowanych w śpiewach gregorjańskich, np. hypolidyskie antyfony (cfr. Gevaert, Melopée ant. str. 370). Bo ostatecznie tonacja lidyjska była faktycznie w kościelne sfery przeniesioną z środowiska ludowego. Guido d'Arezzo określając tę gamę powiedział, że jest to gama wieśniacza („tritus agricolae dictus" [57]). Nie starając się więc polemizować z jakiemkolwiek zdaniem, stwierdzimy rzecz samą, że system ditoniczny *g a cis' d' e'*, ewent. tylko interwał kwarty, *g a* (*h*) *cis' d'* jest identyczny z pochodem tonów tetrachordu lidyjskiego, z tą właściwością, że jest niekompletnym.

Zajmiemy się analizą pieśni. Najlepsze pod względem czystości stylu są krótkie, jedno okresowe melodje do 7-, 8-, lub 10-zgł. dwuwiersza. Np. z Kolberga, Lud, II, № 20.



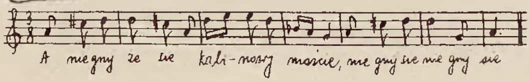
W melodjach tych zaznacza się w bardzo interesujący sposób podwójny kierunek. Mianowicie tendencja melodyki lidyjskiej do ujawnienia w płynnej kwincie *a cis e* trójdźwięku (jak wiadomo hypolyd. gama ma najbliższą styczność z nowożytnym systemem gamy *dur*) i równocześnie uwidoczniająca kroki kwarty w zakresie tetrachordu *a cis' d'* i kwarty zw. *cis' g*, charakteryzującej system pentatoniczny: *g a—cis' d' e'*. W 3

[57]) Gevaert, str. 94 pisze: „La presence de ce mode (V) parmi les chants de l'Eglise romaine est due sans doute à des influences populaires".

i 4 takcie pieśni do oczepin melodja przepływa całą ditoniczną gamę powyższą na sposób grecki tj. rozpoczynając od góry *e' d' cis' a g*.

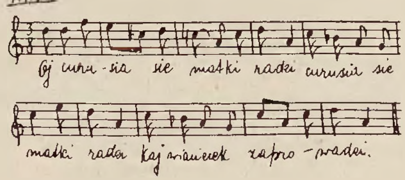
O ciągłym przetwarzaniu się danego tropu (ku nowszym pojęciom świadczyć może przykład tejże melodji zastosowanej do słów „A nie gnij że się kalinowy moście” z pojawiającym się „pienem” *b*.

XXXIV



Melodje używające już półtonów są przeciwieństwem pentatoniki anhemitonicznej, której przykłady mają w sobie coś hieratycznego. Ditonika, przełamawszy raz sztywność całotonową, okazuje się jakby w ciągłem przetwarzaniu siebie. Mamy np. całą grupę melodji, należących do jednego tropu, przystosowywaną do różnych tekstów obrzędowych i przygodnie a odpowiednio zmienianej, nawet w sensie zmiany charakteru modalnego. W pieśni „Ej curusia się matki radzi” śpiew czysto pentatoniczny i djatoniczny rozwija się zajmująco przez dodatkowy tetrachord chromatyczny. Jest to jedno z najciekawszych spostrzeżeń, do jakich dają nam pole nasze melodje. Mianowicie tetrachord *a — cis' d'* zmienia się tu na tetrachoqd chromatyczny *a c' cis' d'*:

XXXV



Wskutek tych zmian całą pierwszą część pieśni należy już odnieść do bardziej skomplikowanych systemów tak zwanej półchromatycznej gamy [58]).

Podobne przetwarzania się melodyi można studjować na innych wybranych grupach pieśni np. pieśń „o Chmielu” weselna, ma wielką ilość b. ciekawych pod tym względem warjantów. (O Kolberg, Lud. XVI, № 173, dtto II. № 30 i t. d.).

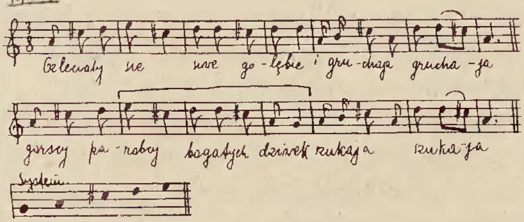
---

[58]) Gevaert, Melopée ant., Append. 464. Les échelles mixtes de Ptolémée.

Poświęcimy teraz parę uwag biernej harmonji zawartej w melodjach pentatonicznych. Gevaert zauważył, tłomacząc istotę gamy jońskiej [59]), że jest to „gama durowa zaczynająca się i kończąca nie na tonice ale na dominancie” czyli ma schemat harmoniczny *V-I-IV-I-V.*

Poniżej podany przykład okazuje podobną właściwość. Rozpoczyna dominantą i ta prowadzi do toniki (takt 4) i znowu do dominanty w zakończeniu pierwszego ośmiotaktu. Drugi rozpoczyna znowu jak pierwszy i zakończa część swą pierwszą (takt 11) na subdominancie, przechodzi następnie do dominanty toniki i znowu zakończa dominantą (*a*). Pieśń do zrękowin (Kolberg, Lud. II, № 46):

XXXVI

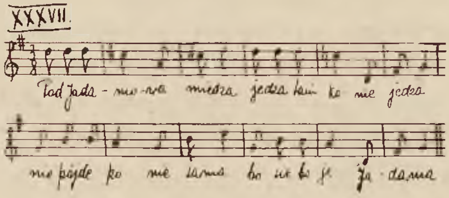


Zauważyć trzeba, że ditonika w tej pieśni przedstawia najczystszy typ. Stale melodja używa charakterystycznych kwart (w. tercji i m. sek.). Zwrotem tym rozpoczyna i (w odwróceniu motywu) kończy pieśń *a cis' d' — d' cis' a.* Całą gamę mamy wyrażoną w takcie 9, 10, 11.

Ten stosunek starożytnego ujęcia stosunku do siebie głównych stopni gamy jawi się również, mocno zaznaczony w melodjach nowszego pokroju [60]).

Pieśń „Pod Jadamową miedzą” jest wybornym przykładem zachowania się dominanty. Mamy tu wzór wmodulowywania się w tonację główną subdom. (tak pospolite w mazurkach, i gdzieindziej zresztą, u Chopina) ale bez zachowania czystego typu systemu ditonicznego (*d — fis g* || *a h cis' d'*).

XXXVII



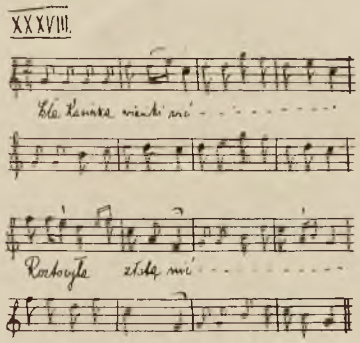
---

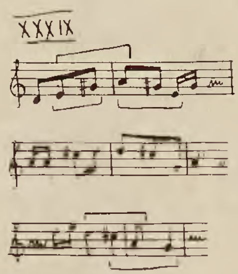
59) Gevaert w „Melopée“, str. 46 określa „jastien relâché“.

60) Fakt zakończania pieśni czy tańca na dominancie zauważono powszechnie, bez odniesienia tegoż do pierwotnych systemów pentatonicznych.

Tę pieśń możnaby określić jako jońską tonację (obniżoną) od *d—d'*. Tonika *g* zajmuje środkowe miejsce całej kantyleny, wraz z akordowymi tonami kwinty *g h d'*. Bardzo jasno — jak zwykle — wykłada Gevaert charakter tej tonacji przy analizie śpiewu cytarodycznego do Nemesis [61]). Co do rytmu (chorjamby) daje pieśń ta istotne echo starożytnych melodji.

Co do „pienów” w melodjach ditonicznych chcemy jeszcze zauważyć że pojawienie się ich — równie u nas jak i gdzieindziej [62]) — charakteru pentatonicznego w melodji nie zatraca. Przykład, wraz z uwidocznioną wersją bez „pienów”, okaże jasno małe tychże znaczenie.

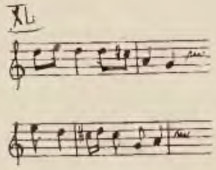


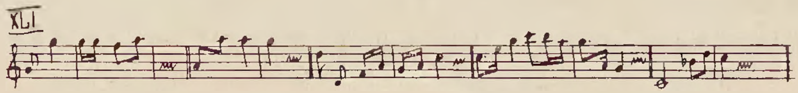
4. *Kroki melodyczne właściwe ditonice.* Z powodu braku w systemie ditonicznym dwu tonów wśród stopni całotonowych, powstają interwały wielkiej tercji które w połączeniu z półtonem (m. sekunda) tworzą typowy pochód melodji w obrębie czystej kwarty i b. często równocześnie w jednym zwrocie kwarty zwiększonej; *d-e-gis, e-gis-a, a-gis-e:*

Przypominamy że pentatonikę całotonową charakteryzuje mała tercja i cały ton. Niejednokrotnie spotykamy w pieśniach odcinek melodyjny, zaznaczający w całej rozległości gamę ditoniczną:

---

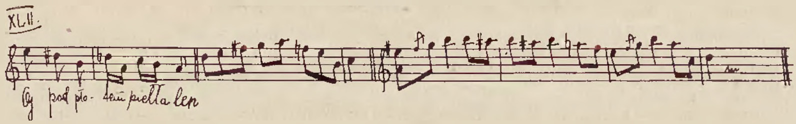
[61]) Melopée ant. str. 43—6.

[62]) Riemann, str. 5.



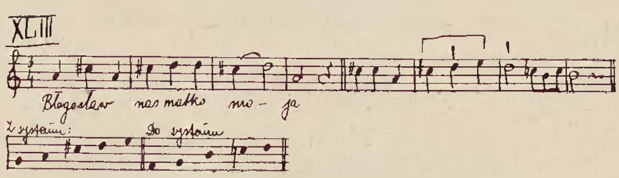
Kroki oktawy, sept. m. i nony m.[63]).

Riemann[64]) zalicza słusznie kroki te do cech, wynikłych niejako z braku pewnych stopni pośrednich w gamie pentatonicznej. Bartok zaś w swych objaśnieniach do zbioru pieśni ludowych na Węgrzech (słowackich, rumuńskich etc.) chce te skoki melodji przypisać przypadkowej chęci śpiewaka obniżenia lub podwyższenia śpiewu[65]).

Chromatyczne zmiany „pienów"[66]):



Jak widzimy te dziwne intonacje kwarty i innych stopni gamy należy odnieść do pozostałości pentatoniki tak zw. niepewnej intonacji „pienów".

Spostrzegamy też, że wskutek zmiany chromatycznej któregoś z tonów pyknonu m. tercyj, powstaje metabola tonalna:



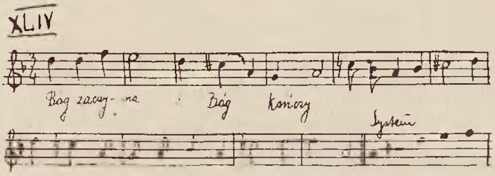
[63]) Ten rodzaj pentatonizmów w prowadzeniu melodji jak i zakończenie na 5-cie tonacji spostrzegamy stale w muz. lud. tanecznej i pasterskiej.

[64]) Riemann, str. 7.

[65]) Béla Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin—Lipsk 1925 r.

[66]) Riemann, str. 31.

Albo też system pozostaje bez zmiany, najczęściej wtedy, gdy zmiana chrom. odnosi się do „pienu", jak np:



Wszystkie niemal cechy pentatoniczne podlegają pewnym zmianom zależnie od terenów etnograficznych. Dlatego choć może pentatonika nie przedstawia najgłębszych i trudnych problemów, to jednak są one dość zawiłe. Spostrzegamy widocznie, że w różnych środowiskach że system pięciotonowy różne wydał odmiany, różnym ulegał wpływom, i trzeba mieć odwagę te różnice skonstatować, choćby na razie fakta realne nie utworzyły zwartej całości, jako system teoretyczny. Poza granicami Polski, kwestja tonalności i wogóle języka muzycznego budzą wielkie i stałe zainteresowanie. Co do pentatoniki, to na wielką skalę zakrojoną monografję zapowiedział Filip Stern, muzykolog i etnograf paryski [67]). Mają to być studja rozpoczynające badanie od melodji szkockich, przez Zachód, Jawę do Kambodży, następnie przez Wołgę do Tatarów i wreszcie tereny Ameryki. Byłoby to w istocie pouczające studjum, któreby dało wyjaśnienie ostateczne charakteru i rozwoju gamy pierwotnej, wszechstronnie zbadanej.

Na zakończenie naszej rozprawki (z której braków zdajemy sobie sprawę), podajemy poniżej spis niektórych pieśni weselnych śpiewanych w ciągu całego obrzędu wesela na wsi. Są to pieśni albo ściśle pentatoniczne, wszelkich odcieni albo też z nieznaczną przymieszką „pienów". Możebność utworzenia takiego wyłącznego repertuaru pieśni pentatonicznych dla obrzędu wesela świadczy, jak głęboko tkwią jeszcze w naszych melodjach — a może i obecnych zwyczajach twórczych ludu — te dawne sposoby techniki muzycznej.

Że pieśni te są tylko rodzajem parafrazy kilku głównych tropów melodyjnych, i tworzą warjanty zastosowane do tekstu słów różnych pieśni, to nie powinno nikogo dziwić, kto zna nieco inne muzyki, na podstawie pięciotonowej gamy powstałe. Mimo więc, tej rzekomej monotonji potrafi spostrzec rozmaitość szczegółów, które systemom pięciotonowym są właściwe i tworzą tę niepowszednią muzykę prymitywną.

---

[67]) *Revue musicale*, r. VIII, Nr. 1.

KATALOG PIEŚNI WESELNYCH [68]).

a. Zarękowiny, wicie rózgi etc.

Bóg zaczyna i Bóg kończy II. 1.
Oj idzie do nas Bóg prawdziwy XVI. 274.
Oj zacynajmy ten wianek wić II. 44.
Wiła Marysia wianek XVI. 183.
Oj ładny wieniec mam II. 7.
O zleciały się siwe gołębie II 46.

b. Błogosławieństwo

Błogosław nas matko moja II. 56.
Wynijdze matko moja XVI. 12.

c. Jazda do i z kościoła

Oj jedzie jedzie Jasio nadobny II. 9.
A wybierajze się nadobna Kasieniu II. 90.
A wsiadajze na wóz XVI. 10.
A nie gnijze się kalinowy moście XVI. 14.
Cy mgła cy woda pod wieś podbiegła XVI. 87.
A cegóz na nas patsycie XVI. 13.
Cztery świce zgorzało II. 59.

d. Czepiny i uczta

Starsy druzba marsałek II. 99.
Oj da pod ławę ruciany wianecku II. 100.
Zawołajcie braciska II. 101. melod. jak № 99.
Oj wstydźcie się panowie drużbowie II. 102.
A trząśnijze workiem II 98.
A wstydźcie się starostowie II. 113.
Jaworowe stoły macie, a nie rychło zasadzacie II. 20.
Ej na zdrowie panny młodyj nasyj II. 104.

Dodać należy że wiele jeszcze pieśni istnieje poza powyższym śpiewem—i równie typowych, dlatego też sporządzenie katalogu wyczerpującego pieśni i melodji tanecznych i fujarkowych pentatonicznych, u nas, uważalibyśmy za najpożądańszą obecnie pracę.

---

[68]) Wszystkie cyfry odnoszą się do dzieła O. Kolberga: *Lud.* Przy cytacie podany tylko tom i nr. pieśni.

Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

Z FOLKLORU MUZYCZNEGO W XVII WIEKU

Z okazji pracy nad polską muzyką lutniową w XVI i XVII wieku miałam możność zapoznania się z kilkoma tabulaturami lutniowemi niemieckiemi, które zawierają znaczną ilość utworów mających styczność z muzyką polską, t. j. będących albo dziełami kompozytorów polskich, albo też nazwanych wyraźnie polskiemi (odnosi się to zwłaszcza do tańców) albo wreszcie tak nie nazwanemi, lecz pochodzącemi z Polski, jak to wynika z ich bliższego poznania. W pracy niniejszej zwracam uwagę na lutniowe utwory, znajdujące się w dwóch tabulaturach z których jedna jest pochodzenia *polskiego*, druga zaś niemieckiego (*gdańskiego*).

Pierwsza należy do Pruskiej Państwowej Bibljoteki w *Berlinie* i ma sygnaturę *Mus. ms. 40153.* Od jej autora i b. właściciela zwie się „Dusiacki-Buch", t. j. tabulatura Dusiackiego. Zajmuje się nią Dr. Helmuth Osthoff w pracy „Der Lautenist Santino Garsi da Parma" (Lipsk 1926), określając czas jej powstania na rok 1620/21 i wymieniając jej właściciela Kazimierza Stanisława Rudomina Dusiackiego, który pochodził prawdopodobnie z Dusiatu koło Dynaburga i studjował, jak wielu ówczesnych Polaków, na uniwersytecie w Bolonji, będąc w grze i może kompozycji lutniowej uczniem lutnisty Donina Garsiego. Osthoff przypuszcza (str. 56), że Dusiacki jest prawdopodobnie autorem trzech w tej tabulaturze znajdujących się utworów, które mają następujące nazwy: „*Polacco Ballo*" (fol. 12v), „*Taniec*" (fol. 73v) i „*Kozaczek*" (fol, 74v), Nazywa je „polnisch-russische Tanzformen", nie wydając ich w nutowym dodatku swojej cennej pracy. (Fotograficzne podobizny z berlińskiego rękopisu znajdują się w bibljotece Instytutu Muzykologicznego Uniw. J. K. we Lwowie).

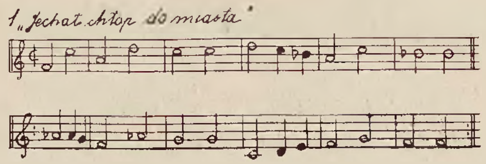
Druga tabulatura lutniowa, która nas tu bliżej zajmuje, należy do Bibljoteki Miejskiej w *Gdańsku* jako *Ms. 4022* i pochodzi z *połowy XVII wieku.* Nie poświęcono jej dotychczas osobnej pracy, jakkolwiek na to zasługuje. (Znaczną część jej w mej transkrypcji posiada Instytut Muzykologiczny Uniw. J. K. we Lwowie). Zawiera ona m. in. lutniowe

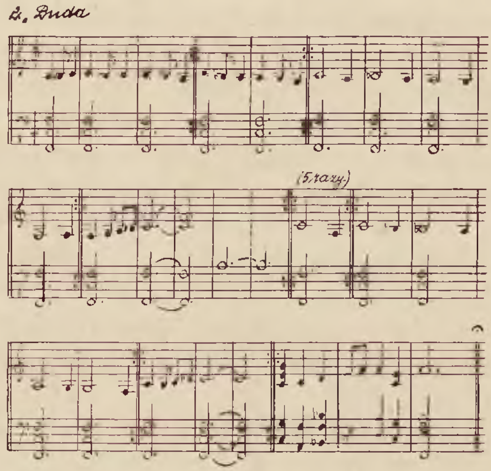
utwory B. Pękiela, odkryte przed kilku latami przez X. Dra H. Feichta, a obok nich inne jeszcze, któremi zajmuję się w tej pracy. Są to: „*Balletto Polacho*“ (fol. 16r), „*Jechał Ch[ł]op do miasta*” (fol. 29r), „*Duda*“ (fol. 46v), „*Hayducker Tanz*“ (fol. 42v), „*Ungaro*” (fol. 12v), „*Balletto Rutteno*“ (fol. 14v), „*Alio modo*“ (fol. 42r) i „*Balletto Rutteno*“ (fol. 41v). Przy żadnym z tych utworów nie znajdujemy nazwiska autora. Nie twierdzę, że napisał je tylko jakiś polski lutnista. Możnaby jedynie przypuścić, że „Duda” jest raczej polskiego niż innego pochodzenia. Jeśli jednak w tej tabulaturze znajdujemy lutniowe utwory B. Pękiela, oraz tańce polskie, to zapewne *polskiem* było przynajmniej *pośrednictwo*, dzięki któremu właśnie w *gdańskiej* tabulaturze znalazły się (podobnie jak w tabulaturze Dusiackiego) tańce *ruskie*, ponadto *węgierskie*.

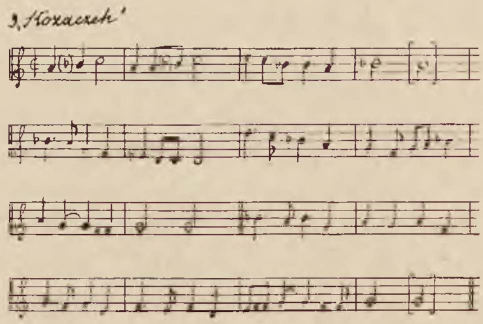
Tańcami ruskiemi i węgierskiemi zajmuję się w tej pracy z tego powodu, że jedne i drugie były w ówczesnej Polsce dobrze znane. *Ruskie* tańce wypływają w tabulaturze Dusiackiego i gdańskiej *po raz pierwszy w XVII wieku*. Wątpię, czy poza niemi istnieje jakiś starszy ślad, brak go również w późniejszych tabulaturach, o ile sądzić mogę z dotychczasowego stanu bibljografji muzycznej. Dlatego tabulatura gdańska i Dusiackiego posiadają pod tym względem szczególne znaczenie. *Węgierskie* tańce niemniej nas interesują, zwłaszcza „*hajducki*”, znany w Polsce już przed r. 1550. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że do tak wybitnego i ważnego *północnego* środowiska, jakiem był w XVII wieku Gdańsk, mogły tańce ruskie i węgierskie dostać się w pierwszym rzędzie za pośrednictwem Polski, której twórcy muzyczni byli w Gdańsku dobrze znani, a z pośród nich B. Pękiel, reprezentowany w gdańskiej tabulaturze 40 utworami lutniowymi. Znajdujące się natomiast tańce węgierskie we włoskich i południowo-niemieckich tabulaturach są raczej wynikiem bezpośrednich stosunków Włoch i Niemiec południ. z Węgrami.

Utwory, którymi się tu zajmuję, interesują nas nie tyle z powodu ich artystycznej wartości, niekiedy bardzo nikłej lub nawet żadnej, ile z powodu ich melodyj, posiadających szczególne znaczenie dla folkloru, Wyłączam tu *polskie tańce*, któremi zajmuje się *inna* moja praca.

I. Polska pieśń ludowa i „Duda“. Zabytki polskiej literatury z XVI i XVII wieku nie są, oile mogłam stwierdzić, bardzo bogate w teksty słowne naszych pieśni ludowych, niemniej jednak są one dość zasobne w porównaniu z ilością melodyj ludowych z tych czasów. Oile mi wiadomo, nie zachowała się ani jedna melodja polska z tekstem świeckim, i to melodja autentyczna, a nie pochodząca np. z czasów późniejszych co do swego utrwalenia w piśmie nutowem, a tylko uznawana za ludową i starszą na podstawie jakiejś „tradycji”. Tem większe znaczenie i wartość historyczną posiada *unikat* w gdańskiej tabulaturze, mianowicie

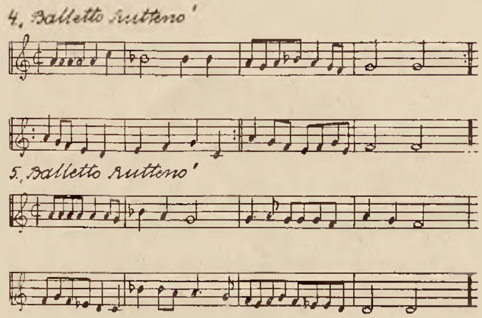
melodja pieśni zaczynającej się od słów: *„Jechał chłop do miasta“*. Niestety w melodji zachowanej w całości brak dalszego tekstu słownego. Poszukiwania w wydawnictwach polskich folklorystycznych nie dały korzystnego rezultatu. Znalazłam teksty takie, jak „Pojechał chłop do lasu” i „Pojechał chłop do młyna” (Kolberg, Krakowskie, II, № 421 i 422), lecz niema w nich mowy o mieście. Natomiast wspominają o niem inne teksty, niema w nich jednak mowy o chłopie, lecz o niewieście: „Pojechała niewiasta na koziołku do miasta” (Kolberg, Kieleckie, II, № 79) i „Jechała niewiasta z kogutkiem do miasta” (Kolberg, Łęczyckie, № 213). Melodje wszystkich tych tekstów są inne, niż melodja w tabulaturze gdańskiej, przedstawiająca się następująco:

Pierwsza część tej melodji (do taktu 6) nie byla możliwa do wykrycia w żadnej melodji ludowej, podanej przez Kolberga. Natomiast jej druga część (od t. 7—12) należy do dnia dzisiejszego do melodyj popularnych zwłaszcza w Małopolsce, gdzie jest śpiewana z bardzo niewielką zmianą. Jest tak popularna, że nowszego warjantu jej nawet nie widzę potrzeby tu podawać. Zachowano nawet jej parzystą miarę taktu, zmniejszono tylko pierwotną 3-taktową budowę fraz do 2-taktowej przez skrócenie wartości nut, wprowadzono też w końcowym takcie każdej frazy rytm synkopowany, prawdopodobnie krakowskiego pochodzenia. Pierwsza fraza kończy się na kwincie, przy powtórzeniu zaś na tonice. Warjanty znajdujemy n. p. w drugich częściach kilku melodyj ludowych z Krakowskiego (por. Kolberga „Lud“, Krakowskie, t. II, nr. 51 i 728).

Utwór tabulatury gdańskiej, nazwany *„Duda“*, jest to najprawdopodobniej pochodzenia polskiego. Nie jest to kompozycja o jakichś wyższych pretensjach. Jej celem było naśladowanie dźwiękowych efektów gry na dudach. Prymitywność polega nie tylko na tem, że panuje przez cały czas ta sama harmonja, ale także na powtarzaniu uporczywem tego samego krótkiego mytywu i jego odwrócenia i tych samych figur rytmicznych. W każdym razie jest to imitacja udatna, charakterystyczna, jakby wykazująca ograniczone środki instrumentu i możliwości techniczno-kompozytorskich. Kadencja w ostatnich trzech taktach nie pochodzi oczywiście od dudziarza, lecz od lutniowego transkryptora który kończy nią ciągnącą się w nieskończoność monotonną grę dudziarza, (zamiast użycia znanych słów Mikołaja Reya: „Już nie piskay dudo!“) Utwór ten brzmi następująco

II. *Tańce ruskie.* W tabulaturze Dusiackiego i gdańskiej zjawiają się one, jak już powiedzieliśmy, po raz pierwszy w tabulaturach XVII wieku (między r. 1620 a 1650). Tem większą przedstawiają wartość jako pewnego rodzaju *unikaty.* Najdawniejszy z nich jest „*kozaczek*“ z tabulatury Dusiackiego:



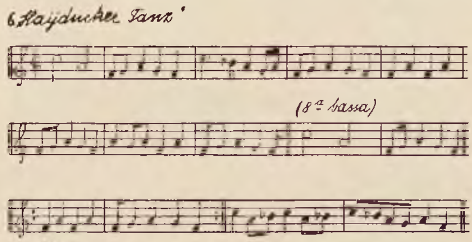
Nie możemy tu wchodzić w kwestję tę, czy „kozaczek” jest tańcem pochodzenia wielko- czy małoruskiego. Dusiacki, który pochodził z okolic Dynaburga, zetknął się może raczej z ludową muzyką rosyjską, może białoruską. W zasadzie jednak „kozaczek“, jako taniec Kozaków, wskazywałby na konieczność uznania go za taniec małoruski, ukraiński. Wobec typowości rytmicznej, zaznaczającej się już w dwóch pierwszych taktach, następnie —wobec rytmiki i melodyki charakterystycznej w dwóch ostatnich taktach każdej frazy nie można mieć żadnych wątpliwości, że mamy tu do czynienia z melodją pochodzenia ludowego, choć prawdopodobnie już poddaną pewnej stylizacji, może nawet rozszerzoną z powodu bardzo prawdopodobnego dodania szerszych fraz kadencjonujących (takt 8 i 9, 14 i 15?).

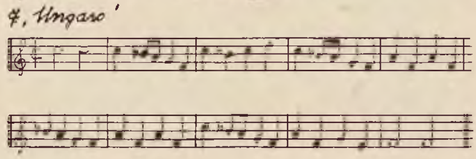
Mniej wybitnie zaznacza się ludowy charakter w obydwóch „balletti rutteni“ z tabulatury gdańskiej. Prawdopodobnie pierwotną rytmikę „urozmaicono“ w myśl manier lutniowej kompozycji. Niemniej jednak rysunek ten w swej pierwotnej postaci jest łatwy do odkrycia. Melodyka i rytmika kadencyj końcowych (niekiedy także wewnętrznych) wskazuje, podobnie jak struktura rytmiczna fraz, na właściwości t. zw. „rytmiki kołomyjkowej“, tu i ówdzie tylko lekko zmienionej pod wpływem stylizacji. Melodje obydwóch „balletti rutteni“ są następujące:



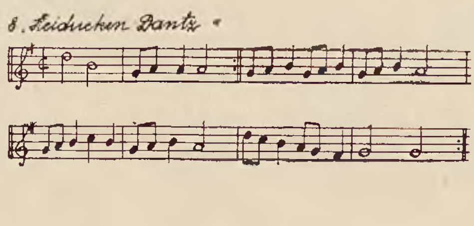
III. *Taniec hajducki i węgierski.* W tabulaturach lutniowych, gitarowych i klawikordowych XVI i XVII wieku można sporadycznie napotkać (głównie w Niemczech i Włoszech) różnie zatytułowane tańce węgierskie. Zbyt mało posiadamy z tych czasów tabulatur polskich, aby można osądzić, czy tańce węgierskie były u nas znane powszechnie, czy może tylko w pewnych sferach. W tabulaturze gdańskiej „Hayducker Tanz“ i „Ungaro“ posiadają prawie zupełnie identyczną melodję. Widocznie uchodziły za synonimy, podobnie, jak dziś jeszcze, gdy taniec hajducki jest uznawany za protoplastę węgierskiego csárdása (por. Victora Junka „Handbuch des Tanzes“, Stuttgart 1930, str. 56 i 105). Nie wiem, czy odpowiada to rzeczywistości w świetle historycznych faktów, w każdym razie „hajdután“ jest uważany za taniec węgierski (por. B. Szabolcsi i A. Toth „Zenei-Lexikon“, Budapeszt 1930, t. I, str. 425—426), jakkolwiek można co do takiej interpretacji mieć pewne powątpiewania i mimo, że można nie przeczyć temu, iż „hajducki“ pozostawał z csardasem w jakimś związku. W „Słowniku języka polskiego“ Lindego czytamy co następuje (tom II, Lwów 1855, str. 166): „Hajdukowie, hajducy, tak zwać możem nomades, ludzi nie mających pewnego mieszkania, tylko się z bydłem tam i sam tłuką, małe chałupki z sobą wożąc“ i „Przychodzą hajdukowie albo hajducy, jako ich pospólstwo zowie, wielkiemi kupami na rozbój z Siedmiogrodzkiej ziemi, z Multańskiej, z Węgier i innych stron“. Linde podaje te cytaty z dawnej polskiej literatury. Już te wzmianki o nomadach z ziemi

siedmiogrodzkiej, Multan i Węgier przywodzą na myśl wędrówki *wołoskie*, prowadzące Wołochów przez Węgry i Słowaczyznę do Małopolski. Powstaje zarazem myśl o wołoskiem pochodzeniu tańca hajduckiego. Sprawa ta wymaga jednak osobnych badań i przekracza nasz temat. Ale nie można się dziwić że w tabulaturze gdańskiej „hayducki“ i „ungaro“ (ballo) sąsiadują z sobą i zarazem z „balletto rutteno“, i że są co do melodji conajmniej bardzo podobne do siebie:

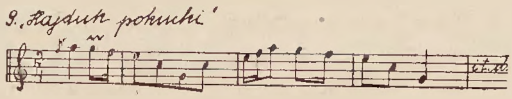




W Polsce był hajducki taniec znany już przed r. 1550. Znajdujemy go w tabulaturze organowej Jana z Lublina (ok. 1540). Melodja jego jednak nie ma podobieństwa z hajduckim gdańskiej tabulatury (prócz tego że wspólną jest im miara taktu, parzystego, i że zachodzą tam pewne motywy tercjowe, powtarzające się). W Polsce był hajducki znany prawdopodobnie aż do XVIII wieku. Wspomina o nim literatura rybałtowska, np. „Peregrynacja Maćkowa“ z r. 1612, gdzie czytamy o szybkiem tempie tego tańca: „...poszły też pchły hajduka, tak chybko, żechmy sie ich napatrzyć nie mogli“ (por. K. Badeckiego „Polska komedja rybałtowska“, Lwów 1931, str. 223). Wacław Potocki również wspomina o tym tańcu („Wżdy nie poydziem hayduka, nie poydziem w galardy“). Melodja gdańskiego „hajduckiego“ pojawia się w starszej wersji już w tabulaturze drezdeńskiej z r. 1592. Wersja ta według „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ (t. II, Lipsk 1886, Nr. 74) F. M. Böhmego ma następującą postać, wykazującą dość znaczne podobieństwo z melodją gdańską:



Z późniejszych czasów nie posiadam niestety żadnych materjałów porównawczych. Nie zawierają „hajduckiego” tabulatury węgierskie z XVII wieku, omawiane dokładnie przez B. Szabolcsiego w „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte“, odbitka z „Zeitschrift für Musikwissenschaft”, r. VII i VIII). Jedna z nich zawiera jakiś „Olach Tancz”, wołoski taniec, prawdopodobnie pochodzenia słowackiego (według Szabolcsiego), nie identyczny z naszym hajduckim. Na Słowaczyźnie słowo „hajdukować” oznacza tyle co tańczyć, taniec zaś słowacki, zwany „valasskym“ nie oznacza narodowego tańca owych historycznych Wołochów, lecz taniec pasterzy (słowo „valach” oznacza pasterza). Natomiast uwagę zwrócić można na kilka „hajduków“, wydanych przez O. Kolberga w „Pokuciu“ (Kraków 1888, tom III, Nr. 261, 284, 449 i 725). Z nich jeden zwłaszcza, Nr. 725, o którym Kolberga pisze że jest nazywamy „hajdukiem pokuckim“ i że jest „znany także i w słowiańskiej części Bukowiny i Węgier północnych“ (str. 71), zasługuje w swej pierwszej połowie na uwagę z powodu wielkiego podobieństwa rytmicznego z melodją gdańskiego „hajduckiego“. Melodja pokucka jest następująca:



Gdy przeglądamy folklorystyczno-muzyczne wydawnictwa Akademji Rumuńskiej („Din vieata poporului roman culegeri si studii“, t. I, XIV i XXXI), zauważamy bardzo wiele identyczności i podobieństw rytmiczno-motywicznych pomiędzy tańcami narodów zamieszkujących Rumunję a melodją „hajduckiego“ z tabulatury gdańskiej. Już z tego powodu należałoby w specjalnej pracy wyświetlić — oile to jest możliwe — pochodzenie „hajduka“. Wobec braku większej ilości źródeł nie będzie to łatwe zadanie, zwłaszcza że już obecnie okazuje się, iż może różne tańce nazywano „hajduckiemi“. Wracając do „hajduckiego” i „ungaro” z tabalatury gdańskiej zauważymy, że wyróżniają się one korzystnie ze stanowiska folklorystycznego z pośród niemal wszystkich tańców tej tabulatury przez to, że posiadają istotnie pierwotny. ludowy, nie zdeformowany artystyczną stylizacją charakter. Świadczy o tem mała pojemność melodyczna (w „hajduckim“ kwinta, w „ungaro“ septyma, a w zasadzie seksta), uporczywe trzymanie się w najbliższej sferze tych samych powracających tonów złamanego trójdźwięku, naturalność i żywość rytmiczna, powtarzanie motywów taktowych i harmonika, dająca się sprowadzić do stale brzmiącej harmonji towarzyszącej dud.

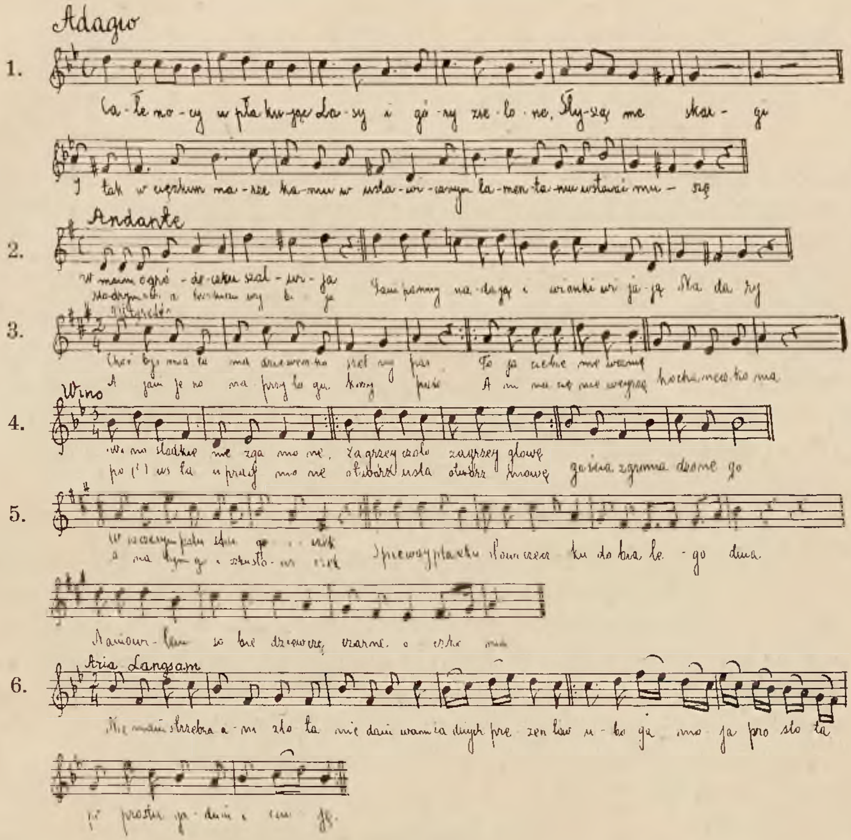
Nie było zadaniem tej pracy zajmować się zagadnieniami etnograficznemi zasadniczego znaczenia. Chodziło raczej o opublikowanie materjału, cennego z powodu swej rzadkości i swego wieku. Być może, iż okaże się cennym także w badaniach nad muzyką polską ludową i jej stosunkiem do ludowej muzyki ruskiej i węgierskiej.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

SZEŚĆ PIEŚNI ŚLĄSKICH Z ROKU 1810

„Wiedeńskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki zaczęło zbierać nasze pieśni ludowe już na początku XIX wieku. Zwróciło się ono do władz szkolnych z prośbą o polecenie nauczycielom szkół ludowych zbierania pieśni wśród ludu wraz z nutami. Akcja ta miała powodzenie, bo dość liczne zbiory naszych pieśni ludowych wysłano wówczas do Wiednia. Jest możliwe że pieśni te dałyby się tak jeszcze odszukać albo w powyższym Towarzystwie albo w jakiemś archiwum. Byłby to *najstarszy* zbiór płodów naszej poezji ludowej". Na te słowa ks. Józefa Londzina w „Zaraniu Śląskiem" z r. 1930 (str. 170) zwrócił mą uwagę p. prof. Paweł Musioł. Zaciekawiony począłem szukać w bibljotekach wiedeńskich w zamiarze odnalezienia wyżej wspomnianych zbiorów pieśni ludowych. Wynik mych poszukiwań był niestety bardzo skromny. Bibljoteka „Towarzystwa Przyjaciół Muzyki" posiada wprawdzie cały szereg zapisków niemieckich, czeskich, kroackich, dalmatyńskich, brak jednak zupełnie pieśni polskich. Gdzie one się obecnie znajdują, tego nie można było zbadać, a ponieważ w innych bibljotekach i archiwach nie można ich również znaleźć, przeto musimy się liczyć niestety z ich zupełnie stratą. Że zbiory polskie musiały być liczne, można to wnosić z utrzymania po części „inwestycyj", które każą przypuszczać, że było kilka zeszytów z wielu numerami. Zachowało się tylko 6 pieśni, których melodje i pierwsze zwrotki podaję niżej wiernie z oryginałem.

Pod sygnaturą VI. 27476 znajduje się w Wiedeńskiem Towarzystwie zbiór p. t. „Schlesische Lieder", który zawiera oprócz niemiecko-czeskich także 5 pieśni polskich. Według wzmianki dokonanej ołówkiem obcą ręką, pochodzą one z Cieszyńskiego („Teschner Kreis"). Szósta pieśń jest wpisana na niesygnowanej karcie z następującym dopiskiem: „Mähren-Hroadischer Kreis. Skotschau am 15. July 819. Leopold Sajenz Lehrer der 3-ten Klasse". Mała ilość pieśni nie pozwala mi dodać jakichkolwiek bliższych objaśnień. Trudno rozstrzygnąć, czy to są prawdziwe pieśni ludowe, czy też tylko popularne. N-ry 1 i 6 zdają się należeć do tych ostatnich. W n-rze 5 należy poprawić takt 6/8 na 3/4.



Jak dalece polskie pieśni w okresie, z którego pochodzą nasze wyżej podane pieśni, były znane i lubiane, jak wysoko były cenione, jak bardzo zwracały na siebie uwagę obcych badaczy, o tem świadczą słowa wypowiedziane przez słynnego wówczas estetyka niemieckiego Chrystjana Fryderyka Daniela Schubarta w dziele p. t. „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst” (Wiedeń 1806, str. 248—249). W polskim przekładzie brzmią one następująco: „Ludowe melodje tego narodu (t. j. Polaków) są tak majestatyczne a przytem tak wdzięczne, że są naśladowane przez całą Europę. Ich pieśni i ich taniec należą do najpiękniejszych i najbardziej uroczych z pośród pieśni i tańców wszystkich narodów. Nawet pijatyka najniższych warstw ludu ożywiona jest muzyką i grą. Nawet ogólna niedola, która naród ten gnębiła w porównaniu z wszystkiemi innemi narodami, nie zdołała stłumić ducha muzyki”.

Dr. Henryk Opieński (Morges)

PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW POLONEZA W XVIII WIEKU

Na kilka tygodni przed wybuchem wojny światowej ofiarował mi ś. p. Aleksander Poliński, dla ewentualnego zużytkowania w wychodzącym wówczas przedwojennym „Kwartalniku Muzycznym", rękopis, który stanowi dość cenny przyczynek do dziejów poloneza w XVIII wieku. Na dwóch stronicach pożółkłego już dzisiaj, prążkowanego papieru (format 21×25 cm). na linjach specjalnem pięcio-stalówkowem piórem (który to przyrząd był dawniej pospolicie używany), wypisał „jeden z prenumeratorów Tygodnika muzycznego" sześć staropolskich polonezów. Rękopis opatrzony jest na pierwszej stronicy następującym listem:

Wielmożny Panie Dobrodzieiu

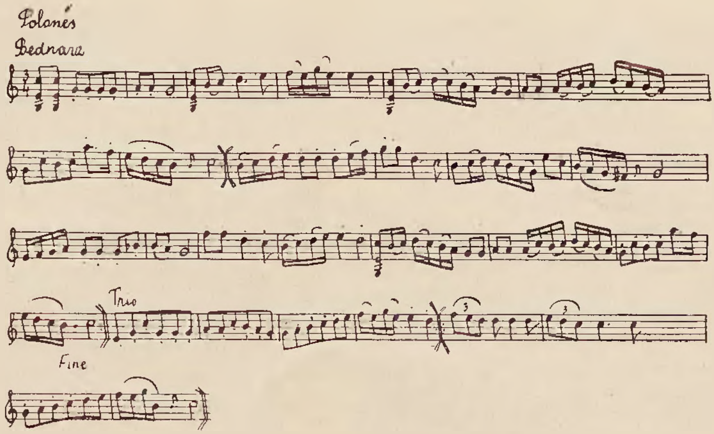
Dostawszy przypadkiem kilka dawnych bardzo Polonezów, wykazuiących gust Przodków naszych, mam honor teże(!) Panu przesłać, iako znawcy i badaczowi wzrostu(!) i zmian Muzyki w Polsce. — Szczęśliwy ieżeli przez to pomogę uczynić przysługę.—Przypominam sobie, że Dziad móy, wychwalał zawsze B e d n a r z a, że to za iego czasów, naypięknieyszy i naybardziey lubiony Polonés.

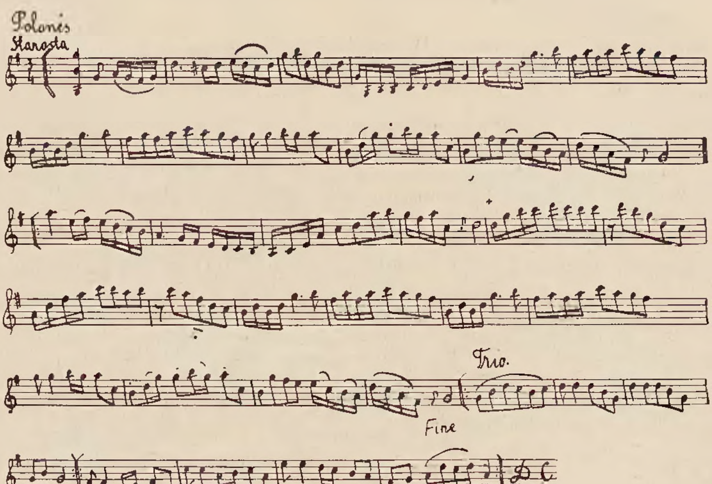
Dnia 8 października
1820.

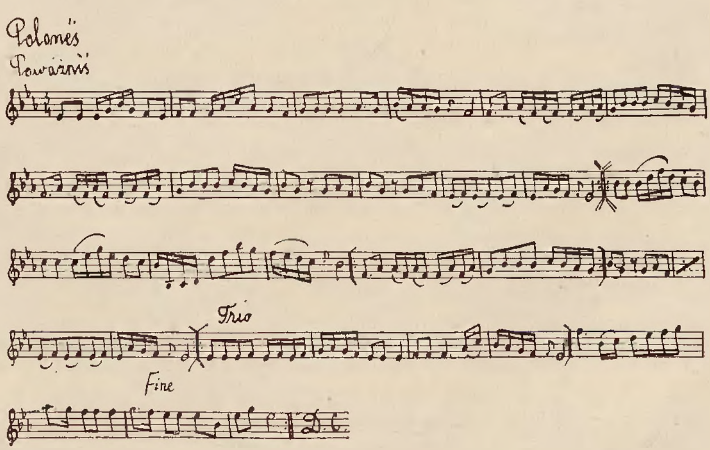
Z powinnem upoważnieniem(!)
WWPana Dobrodzieia sługa nayniższy
Jeden z Prenumeratorów Tygodnika Muzycznego

Tytuł „prenumeratora", jakim podpisuje się anonimowy autor, pozwala nam bez trudności domyśleć się, że list był adresowany do K a r o l a K u r p i ń s k i e g o, który w latach 1820 i 1821 wydawał „Tygodnik Muzyczny"—pierwsze tego rodzaju pismo fachowe polskie. Słowa uznania wyrażone przez korespondenta pod adresem Kurpińskiego wykazują, że autor „Krakowiaków i górali", wystawionych—jak wiadomo—z wielkiem powodzeniem niedawno przedtem, bo w r. 1816, cieszył się sławą nietylko kompozytora i kapelmistrza opery, ale i „znawcy i badacza" muzyki w Polsce.

Polonezy są spisane na jednej linji, fakturą skrzypcową. Zważywszy na datę listu, t. j. na rok 1820, oraz na fakt, że korespondent wspomina, iż dziad jego „wychwalał Bednarza" (nazwa jednego z polonezów), możemy śmiało uważać te utwory za zabytek drugiej połowy lub conaj-



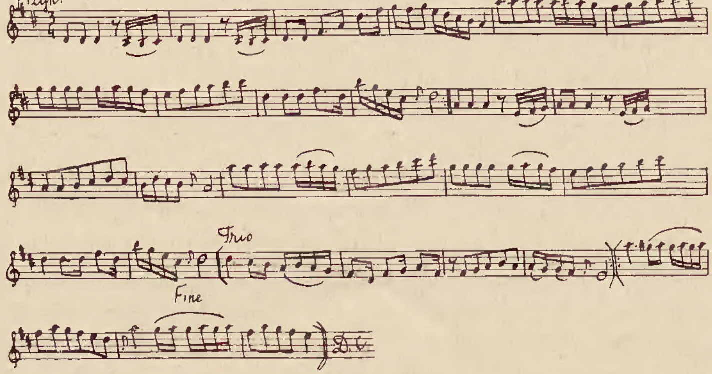




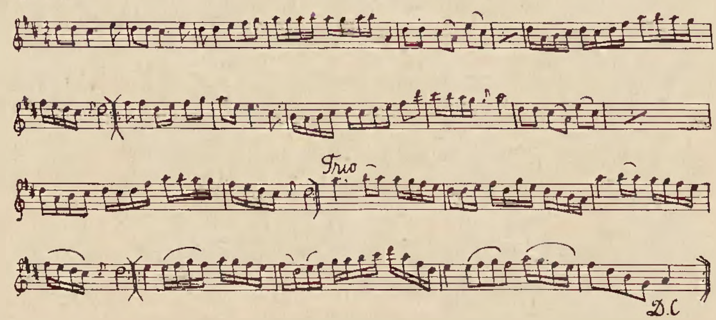
[1]) W polonezie „Starosta“ pierwsza nuta taktu 17-go niewyraźna, może *c* a nie *d*.

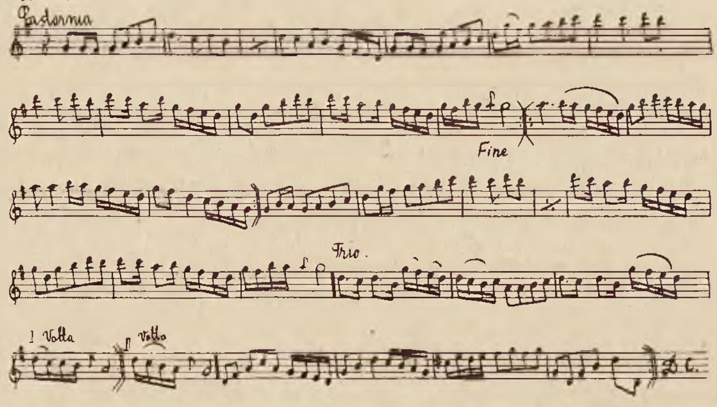
Polonez

Fizyk.



Polonés

Kukulka

Polonés

Pastornia

mniej ostatniej ćwierci XVIII wieku. Już pierwszy rzut oka na rękopis pozwala nam skonstatować miłą cechę obyczajową, mianowicie *nazwy* poszczególnych tańców: *Bednarz, Starosta, Poważniś, Fizyk, Kukułka, Pastornia* — przyczem słowo „polonez" jest stale pisane (z widoczną przymieszką pretensjonalności do używania francuczczyzny, zupełnie zresztą fałszywej) jako: *„Polonés"*.

Pierwszą wzmiankę o istnieniu tego rękopisu z b. bibljoteki A. Polińskiego umieściła w swej pracy p. t. *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker* (Zurüch 1916) dr. Alicja Simonówna. (Żałować należy, dodam przy sposobności, że cenna ta praca, zawierająca dużo skrzętnie bardzo zebranych materjałów, nie ukazała się dotąd jeszcze w polskim przekładzie). W dodatku nutowym swej pracy umieściła p. Simonówna dwa polonezy omawianego rękopisu: Kukułka i Pastornia.

Utwory, przekazane nam przez, niestety, anonimowego korespondenta „Tygodnika muzycznego", były niewątpliwie przeznaczone do tańca, ale nie mniej — można przypuszczać — byłoby również chętnie słuchane, co da się najzupełniej usprawiedliwić, ponieważ posiadają dużo rodzimego wdzięku. Pozatem konstrukcja ich, mimo schematycznych wymagań utworu tanecznego, jest dość swobodna i nie trzyma się szablonu wyłącznie ośmiotaktowych okresów, jak np. znany polonez z „Krakowiaków i górali" Kurpińskiego. W „Bednarzu" już widzimy okresy: ośmio i dwunastotaktowy. „Fizyk" przedstawia dwa okresy dziewięciotaktowe. W „Staroście", podobnie jak w „Pastorni" zauważamy okres dwunasto i szesnastotaktowy. W „Poważnisiu" zachodzą dwa okresy dwunastotaktowe. Z dwóch normalnych ośmiotaktowych okresów składa się jedynie „Kukułka". Natomiast jednostajnie przedstawia się we wszystkich sześciu polonezach schemat tria, składający się niezmiennie z dwóch okresów czterotaktowych z powtórzeniem. Dużo rozmaitości w pomysłach rytmicznych stanowi drugą interesującą cechę tych polonezów. Pod tym względem są te utwory wprost imponujące. Trudno się tu doszukać jakiegokolwiek szablonu w rozkładzie elementów rytmicznych. Każdy polonez przedstawia inne kombinacje rytmiczne, wśród których jednak charakterystyczny polski rytm — ósemka punktowana z szesnastką — nie odgrywa zbyt wielkiej roli. Pod tym względem różnią się też te utwory od znanych polonezów z XVIII wieku, których najtypowszemi przykładami są: polonez „Z wysokich parnasów" oraz „Polonez Kościuszkowski". Nawet polonezy Ogińskiego, prawdopodobnie późniejsze od tu omawianych, w formie o wiele bogatsze i przedstawiające typ kompozycyj specjalnie klawesynowych, obfitujących zresztą w typowe zwroty stylistyczne klasycznych kompozycyj swej opoki, nawet te polonezy apelują częściej, niż utwory naszego rękopisu do punktowanej ósemki z szesnastką.

Zastanawiając się bliżej nad rolą owej figury rytmicznej, uważanej za cechę charakterystyczną „stylu polskiego“, możnaby na mocy studjów porównawczych dojść do pewnych konkluzyj o znaczeniu estetycznem. Trzeba oczywiście odrazu zaznaczyć, że owa figura jest wspólna nietylko polonezowi i mazurowi, ale i dawniejszym polskim tańcom w takcie parzystym z końca XVI-go wieku (posługują się nią wszyscy niemieccy kompozytorowie „Polnischer Tänze“, jak Nörmiger, Waisselius i inni), oraz z wieku XVII-go, jak „polonessy“ notowane przez O. Norlinda ze zbiorów szwedzkich, lub „balety polskie“, „transposé“ przez lutnistę Gallota. Aby określić rolę tej figury rytmicznej w specyficznie polskich polonezach, można przeprowadzić linję chronologiczną od kolędy „Bóg się rodzi“ (która jest jednym z najpyszniejszych typów poloneza), poprzez wspomniane już utwory „Z wysokich parnasów“, polonez Kościuszkowski, polonezy Ogińskiego, Grabowieckiego—aż do polonezów Chopina (A-dur i As-dur) oraz Moniuszki (z „Halki“ i „Hrabiny“) i dojść do ogólnej konkluzji, że stosownie do umiejscowienia owej znamiennej figury rytmicznej (na czele melodji lub w dalszym jej ciągu dopiero), polonezy przybierają bądź to charakter uroczysto-patetyczny (wspomniana kolenda „Bóg się rodzi“, polonez Kościuszkowski, polonez z „Halki“, polonez A-dur Chopina), bądź też elegijno-liryczny (polonez a-moll Ogińskiego, polonez z „Krakowiaków i górali“ Kurpińskiego, polonez z „Hrabiny“ Moniuszki.

Polonezy omawianego tu rękopisu należą do drugiej grupy przy równoczesnem zachowaniu czysto tanecznego charakteru.

Z innych właściwości rytmicznych (ale i melodycznych zarazem) należy podkreślić wspólną tym polonezom tendencję powtarzania tej samej nuty w równowartościowych jednostkach. Formuła ta, którą spotykamy w pierwszym zaraz takcie „Bednarza“, a która, stale stosowana, nadaje specjalny charakter polonezom „Poważniś“ i „Fizyk”, występuje równie charakterystycznie w triu poloneza z „Krakowiaków i górali” Kurpińskiego, a oddźwięk jej można znaleźć nawet u Chopina w dziecinnym jego polonezie (As-dur), skomponowanym w r. 1821 a poświęconym Żywnemu. U Chopina formuła ta przybiera jednak nieco odmienny charakter przez to, że powtarzające się nuty zostają synkopowane. Akcenty spowodowane synkopami wywołują wzbogacenie toku rytmicznego kompozycji. Przykład takiego urozmaicenia rytmicznego toku melodji spotykamy też (na małą skalę) w jednym z naszych polonezów; mianowicie w trzecim i czwartym takcie tria w polonezie „Starosta“, gdzie powtórzenie tej samej frazy melodyjnej, raz synkopowanej, drugi raz bez synkopy, wywołuje wielką barwność akcentów i urozmaica tomelodji. W związku z polonezem „Fizyk“ warto podkreślić niezwykłą

figurę rytmiczną jego początkowych taktów, przypominającą Glucka (uwertura do „Ifigenji“) i Mozarta (symfonja „Jupiter“).

Zestawiając początkowe takty wszystkich naszych sześciu polonezów, możemy zupełnie zgodzić się na twierdzenie Matthesona, że jedną z typowych, charakterystycznych cech polskiego tanecznego stylu („choraischer Styl”) jest rozpoczynanie „jak mówią Francuzi: sans façon“ („Der Vollkommene Kapellmeister“, Hamburg 1739, par. 72: „Der Anfang einer Polonaise... hat darin ganz eigenes, dass sie... ohne allen Umschweiff und wie die Frantzosen sagen, sans façon... mit dem Niederschlage getrost anhebt“).

Formuła kadencji naszych polonezów nie we wszystkich wypadkach da się sprowadzić do typowego schematu, według którego akcenty w dwóch ostatnich taktach poloneza winny padać na pierwszą i trzecią przedostatniego oraz na drugą część ostatniego taktu kadencji. Ostatni ten akcent wyrażany jest stale przez apodżjaturę (małą przekreśloną nutkę). Jest on niewątpliwie jedynie miarodajny dla charakterystyki poloneza, akcentuacja bowiem, przetwarzająca właściwie dwa ostatnie nieparzyste takty kadencji na trzy takty parzyste, nie da się skonstatować jako reguła w dawniejszych zwłaszcza polonezach. Możemy zatem zjawisko to, właściwe większej części polonezów od XIX-go w. począwszy, uważać za ewolucję formuły kadencji, przynoszącą subtelne urozmaicenie.

W rysunku melodycznym naszych polonezów, przeważa — stosownie do charakteru epoki — styl harmoniczny, ale nie panuje on wyłącznie, jak np. we wspomnianym już polonezie „Z wysokich parnasów“, zbudowanym prawie całkowicie na nutach rozłożonych akordów. Warto przypomnieć, że melodja tej typowo staropolskiej, a znanej dobrze Chopinowi kompozycji[2]), jest o tyle charakterystyczna, że wstępuje i zstępuje nietylko po stopniach akordu septymowego, ale nawet nonowego (takt 3). W polonezach omawianego tu zbioru melodja kroczy przeważnie po stopniach doskonałych akordów, rzadko kiedy przyjmując rysunek akordu septymowego. Dosyć często za to spotykamy jako element melodyczny linję fragmentów a nawet całości gamy. Bardzo urozmaiconą pod względem pomysłów melodycznych jest w naszych polonezach kadencja. W przeważnej ilości wypadków składa się ona z „klasycznej” figury czterech nut dwa razy wiązanych, prowadzących do konkluzji z typową dolną lub górną apodżjaturą. Ów biegnik z czterech nut złożony przedstawia różnorodne melodyjne wygięcia; w dwóch

---

[2]) W jednym ze swych listów cytuje Chopin — stosując do siebie — słowa tesktu tego poloneza: „Nawet i cyprysy mają swe kaprysy“.

wypadkach zstępuje po stopniach tonów septymowego akordu (w polonezach: „Fizyk“ i „Kukułka“). W „Kukułce” rysunek zstępującej septymy (*fis*, *d*, *h*, *g*) jest w swej śmiałości dosyć niezwyczajny.

Pod względem harmonizacji nie przedstawiają nasze polonezy żadnych oczywiście skombinowanych problemów, obracając się w sferze zasadniczych stopni. Ustosunkowanie tonalne poszczególnych okresów (prawie z reguły czterotaktowych) nie podlega tu wprawdzie żadnym prawom jakiegoś a priori przyjętego szablonu, przeważa jednak formuła zamykania pierwszego podokresu na dominancie, drugiego na tonice. Trio w trzech wypadkach („Starosta“, „Fizyk“, „Kukułka“) kończy się dominantą. W związku z triem warto podkreślić, że jest ono we wszystkich sześciu utworach z reguły w zasadniczej tonacji danego poloneza (zwyczaj ten zachowuje jeszcze Kurpiński w polonezie z „Krakowiaków i górali“). U Ogińskiego już spotykamy pewną rozmaitość, polegającą jednak głównie na przemianie „maggiore“ poloneza na „minore“ tria — i odwrotnie; dopiero w XI i XII polonezie (zbioru wydanego u Litolffa) znajdujemy tria w tonacji równoległej. W wspomnianym swym polonezie (z r. 1821) Chopin napisał też już swoje trio w tonacji dominanty. Również dopiero Chopin wprowadza zasadnicze tonalne urozmaicenia w stosunku tria do właściwego poloneza. — W związku z ową ewolucją poloneza warto przytoczyć co w tej materji pisał Józef Elsner w jednym za swych listów do Breitkopfa i Härtla w r. 1812-ym. (List z dn. 14 września, archiwa firmy Breitkopf i Härtel). Objaśnjenia Elsnera, które dostałem do rąk kiedy powyższy artykuł już był złożony, (t. j. w korekcie) dorzucają kilka cennych a niewątpliwie wiarygodnych informacji o rozwoju formy Poloneza; — mając zamiar poświęcić listom Elsnera obszerniejszą pracę ograniczam się obecnie do przytoczenia jedynie jego objaśnień w bezpośrednim związku z omawianym tu przedmiotem będących. W liście z dnia 15 lutego 1812 posyłając firmie Breitkopfa i Härtela rękopisy polonezów Stolpego i Denczyńskiego podaje Elsner objaśnienie iż „tutaj (t. j. w Polsce) dzielą się polonezy na dwa główne gatunki: „Polonez do tańca oraz polonez uważany jako muzyczna kompozycja (musikalisches Stück); tempo pierwszego gatunku jest tutaj nieco szybsze (etwas geschwinder) jak za granicą, tempo drugiego rozmaicie, jednak zawsze bardziej umiarkowane (mehr moderato)“. We wrześniu tegoż roku (j. w.) przesyła znowu Elsner do Lipska kopje „starych (antike) polonezów wziętych z bibljoteki zmarłego muzyka, do którego zbiór danych polonezów należał”. „Wówczas“ pisze Elsner (nie podając niestety do jakiej epoki odnosi się jego objaśnienie) „nie posiadał jeszcze polonez drugiej części tak że (sc. jako 2-gą część) grano tą samą melodję w dominancie i powracano do toniki i zwyczaj ten panuje na wsi w Polsce, do dziś dnia. Późniejszy polonez posiada

część drugą ale jeszcze bez tria, następująca zaś forma poloneza w czasach Królów Saskich ten tytuł wprowadza. Widać z tego jak się polonez powiększa i to w ten sposób, że obecnie staje się on już czasami podobnym do Ronda lub symfonji". To ostatnie objaśnienie interesującem jest w stosunku do koncepcji Chopina, które, jak wiele innych jemu wyłącznie przypisywanych pomysłów, było jak widać wynikiem powszechnych prądów współczesnej—a nawet poprzedzającej go epoki. Wzmianka tycząca tria wskazuje nam że polonezy tu omawiane mogą należeć do epoki saskiej lecz nie są wcześniejsze. Należy jeszcze podkreślić właściwość, że wszystkie części polonezów omawianego tu zbioru posiadają tonacje majorowe.

Wypada nam jeszcze pokrótce zastanowić się nad „obyczajową« stroną naszych polonezów, z których, jak to było zaznaczone na początku, każdy nosi pewną nazwę. Jaki związek tych nazw z danym tańcem, trudno nam się dziś domyśleć. Sądząc z czysto instrumentalnego charakteru kompozycyj, nie można przypuszczać, że były to polonezy śpiewane (tak jak polonez „Z wysokich parnasów" i wiele innych). Tu i ówdzie można się w naszym zbiorze dopatrzeć pewnej charakterystyki malarskiej, jak np. w „Bednarzu", gdzie jednostajna rytmika na tej samej nucie *g* w pierwszym takcie mogłaby przywodzić na myśl stuk pobijanej beczki — i stąd nazwa poloneza. „Starosta" był może ulubionym tańcem jakiego pana starosty. „Poważniś" tłomaczy się swoim tytułem, zresztą doskonale odzwierciedlonym w muzyce. „Fizyk" oznacza oczywiście nie uczonego, lecz prawdopodrbnie doktora, „eskulapa". Nazwa „Kukułka" była niewątpliwie spowodowana dwoma charakterystycznie po sobie następującemi tercjami (w 5 i 6 takcie); możemy sobie łatwo wyobrazić, jak przymilnie na siebie patrzące pary, postępując w posuwistym rytmie, imitowały w danym momencie chórem: „kuku, kuku"... „Pastornia" przenosi nas w sielankowy rokokowy nastrój pięknego parku, w którym na tle „szaletów pasterskich" wykwintne pary suną „jak gdyby łabędź suwał się po lodzie" (jak mówi organista w „Krakowiakach i góralach"). Patrząc też na kontuszowo-ogrodowy polonez „wyobrażony" na desce szpinetu z XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum Narodowego), który figurował na wystawie muzycznej we Frankfurcie, możemy sobie wyimaginować, że właśnie przy dźwiękach takiej „Pastorni" mogły „nad zieloną murawą czerwone połyskiwać buty" wykwintnych kontuszowych tancerzy.

Historja poloneza w Polsce i poza Polską — to temat oczekujący swego historyka, który oby jak najrychlej się zjawił. Sześć polonezów z rękopisu b. bibljoteki A. Polińskiego będą mogły być dla niego drobnym, ale swoje znaczenie mającym przyczynkiem.

Apples s/Morges, we wrześniu r. 1930.

X. Władysław Skierkowski (Imielnica-Płock)

MUZYKALNOŚĆ LUDU KURPIOWSKIEGO

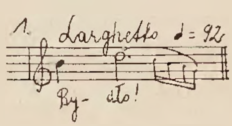
W dawnej ziemi łomżyńskiej, a obecnie w województwie białostockiem, w częściach powiatów: przasnyskiego, kolneńskiego i ostrołęckiego, wśród szumu borów, zapachu macierzanki i lipy leśnej mieszka od wieków lud zwany Kurpiami. Jest to lud bardzo biedny, zamieszkujący ziemie piaszczyste i podmokłe, ale posiada dość bogatą, swoistą kulturę duchową. Odgrodzony wielkiemi, niekiedy nieprzebytemi lasami i moczarami od szlachty i jej wpływu, tworzył swoje odrębne prawa, zwyczaje, obrzędy rodzinne, muzykę, swoją śpiewkę z melodją, jakże podobną nieraz do szmeru brzózek i sosen puszczańskich.

Jakże często na naszem Mazowszu spotyka się czy to w kościele, czy przy jakiejś uroczystości rodzinnej ludzi pozbawionych słuchu muzycznego, a jednak biorących udział w zbiorowym śpiewie. Tak niemiłego wrażenia nie doznasz na Kurpiach. Ilekroć razy w ciągu kilkunastoletniej pracy zbierawczej byłem w kościele puszczańskim i słuchałem śpiewu ludu, doznawałem dziwnie błogiego i rzewnego uczucia. Zdawało mi się, że słucham nie śpiewu, ale łkania ludu jakiemś nieszczęściem przytłoczonego. Śpiew Kurpiów, tak w pieśniach religijnych jak i świeckich, jest zawsze *zgodny, czysty* i *harmonijny*. Posiada tę przedziwną barwę, że rozrzewnia, do duszy wlewa smętek, kołysze. Jak powiedziałem, Kurpie śpiewają wszyscy bez wyjątku, wszyscy zgodnie i czysto. Młodsi mężczyźni śpiewają do *f* na piątej linji, a nawet do *g*. Młode kobiety starają się im dorównać, natomiast starzy, zarówno mężczyźni jak i kobiety, śpiewają o oktawę niżej. Słyszy się w tym śpiewie coś ze szmeru leśnego, jakby echo leśne w postaci fermaty na przedostatniej zwykle nutce stawianej.

Instrumenty muzyczne Kurpiów nie przedstawiają takiego bogactwa, jak pieśń. Lud kurpiowski, aczkolwiek muzykalny, żyjący jednak z lasów (z polowania i miodobrania czyli bartnictwa), nie miał czasu na tworzenie instrumentów i dlatego nie może się wykazać tem bogactwem ich, co górale. Stąd nie mamy wśród Kurpiów tak znakomitych muzyków, jak góralski Sabała lub Obrochta. Kurp jednak lubi muzykę i często się nią rozwesela. Dawne instrumenty nie przechowały się w pamięci Kurpiów. Profesor Adam Fischer w swym podręczniku etnografji polskiej p. t. „Lud Polski", pisze (str. 110), że dawnymi czasy istniał na Kurpiach instrument zwany „*skrzypcami djabelskiemi*", spełniający rolę dzisiejszego bębenka. Do niedużego i cienkiego drążka przymocowywano nieduże drewniane pudełko, przez które przeciągnięta była struna. Na wierzchołku kija czy drążka umieszczano kilka miedzia-

nych niedużych talerzyków, które przez uderzenie pałeczką w strunę wydawały odpowiedni dźwięk.

Najpowszechniejszym instrumentem na Kurpiach, jak dawniej tak i dziś, są bezwątpienia *skrzypce*, ongiś wyrabiane przez samych Kurpiów, dziś fabrycznie, w sklepach kupowane. Obok skrzypiec występują na weselach także: *klarnet* i *bębenek*, dawniej „*maryna*", wielkością zbliżona do wiolonczeli. Bębenek robią Kurpie sami w ten sposób,że biorą łubek z przetaka i wyrabiają z niego odpowiednie boki, ze skóry baraniej dno, a we wnętrzu umieszczają dwa druty na krzyż złożone dla wzmocnienia i trzymania ręką, a na brzegach łubka umieszczają odpowiednią ilość mosiężnych talerzyków.

Prócz powyższych instrumentów Kurpie wyrabiali: 1. *fujarki* z wierzbiny, z jednym otworem na boku do dmuchania i drugim na końcu do przebierania palcami i wybijania odpowiedniej miary taktu; 2. *piszczałki* z drzewa olszowego lub brzozowego z sześcioma otworami okrągłemi z zewnątrz i jednym otworem od spodu dla palców; piszczałka taka dawnymi czasy, a nawet w rzadkich wypadkach i dziś, zastępowała klarnet; trzy lata temu urządzono w Baranowie zabawę taneczną, na której słyszałem grajka (niejakiego Tobakę), świetnie grającego na piszczałce zrobionej ze starej... rusznicy kurpiowskiej; 3. *trąby pasterskie*, nieco w środku wygięte, dziś należące już do rzadkości (dotąd udało mi się słyszeć jedną jedyną w Baranowie, w pow. przasnyskim), zamiast trąb bowiem używają pasterze własnego głosu, wołając na całe gardło:

W czasie adwentowym używali Kurpie trąby od 2—3 metrów długiej, zwanej *ligawką*. Trąbę tę robiono z drzewa sosnowego w ten sposób, że zcinano możliwie młodą cienką sosenkę, rozcinano ją na pół, w każdej połowie żłobiono otwór coraz węższy w kierunku części ustnej, następnie za pomocą smoły sklejano obydwie części i — już był gotowy instrument. Na ligawce grano w czasie adwentowym wieczorem, o północy i rano, aby przypomnieć ludziom sąd ostateczny i ową trąbę, na której Michał Archanioł ma wzywać zmarłych na sąd, jak głosi ewangelja na pierwszą niedziele adwentu.

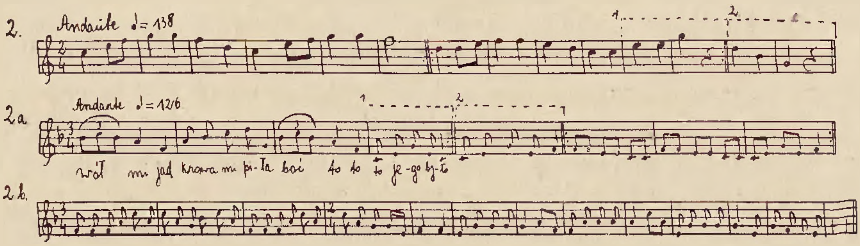
Skoro się mówi o instrumentach na Kurpiach używanych, nie można pominąć milczeniem *harmonji* ręcznej, która niestety wypiera stopniowo dawne skrzypeczki. Czasami dołącza się do niej i trąbka. Tego rodzaju zespoły muzyczne występują najczęściej na krańcach puszczy, we wsiach

sąsiadujących ze szlachtą, natomiast w głębokiej puszczy dominują zawsze jeszcze skrzypeczki z bębenkiem.

Dawne *formy taneczne* w większości się zachowały. Dotąd istnieją: *powolniak, konik, okrąglak, wyrwas, olender, myszka, trampolka, mazurpolka, oberek.* Zaginęły: *kurp*, *kowal*, (chociaż „kowala" raz jeden słyszałem we wsi Dąbrowy, w parafji Myszyniec, w r. 1927) i *polonez kurpiowski.*

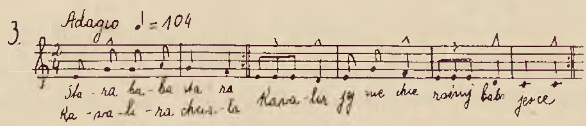
Przypatrzmy się powyższym tańcom nieco bliżej;

1. *Powolniak* jest najbardziej charakterystycznym i typowym tańcem kurpiowskim. Bardzo ciekawą jego cechą jest to, że bywa dzielony w różny sposób: mamy powolniaka w takcie 3/4 i 2/4, t. zn. że pierwsza część powolniaka jest grana w takcie nieparzystym, druga zaś w parzystym. Objaśnią nam to najlepiej przykłady:

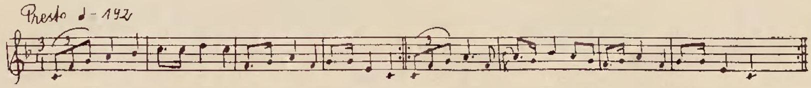


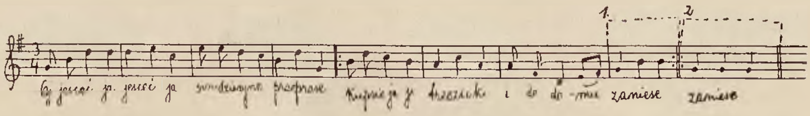
Rzecz dziwna — taniec ten tańczy się wbrew jego nazwie nadzwyczaj szybko, wykręcając się na pięcie lub wybijając takt jedną nogą na „raz", drugą zaś na „dwa, trzy". Ten Kurp uważany jest za najlepszego tancerza, który tak tańczy, że mu „śćkłonka" wody z głowy nie spadnie. Powolniak dla młodego pokolenia jest zbyt męczący i dlatego niechętnie jest tańczony.

2. Drugim, niemniej interesującym i również starym, a może najstarszym tańcem kurpiowskim jest *konik.* Już sama nazwa nasuwa nam powyższe myśli. Tańczy się go w sposób następujący: gromada dziewcząt bierze się za ręce i utworzywszy kółeczko, „przytrampuje" (przytupuje), skacze, od czasu do czasu przykuca ku ziemi. Patrzącemu z boku na tego rodzaju podskoki, wytrząsywania rękami, nogami, głową i całym korpusem zdaje się, że się znalazł w czasach bardzo dawnych. W niektórych wioskach do melodji „konika" dołączają teksty np.:

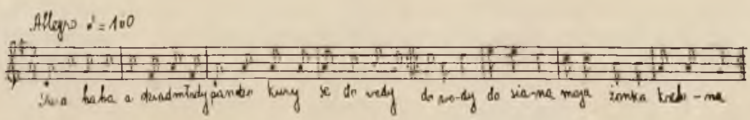


3. *Okrąglak* jest to taniec zupełnie podobny do oberka, z tą tylko różnicą, że się go tańczy nieco wolniej:

4.

4. *Wyrwas* nie znaczy to samo co, „wyrwany”, ale jest to właściwie okrąglak przeplatany śpiewem, jak to mamy w „Kurpiowskiem weselu”:

5.


5. *Olender* jest tańcem importowanym przed wiekami przez Holendrów, rzemieślników sprowadzonych tam przez królów polskich w celu podniesienia kultury leśnej na puszczy. Na kurpiach mamy dużo rodzin tej nazwy. „Olendra” tańczą Kurpie z figurami: w pierwszej figurze kółeczko, w drugiej pary trzema ruchami posuwają się do środka, w trzeciej powracają pary na dawne miejsca, w czwartej wszyscy tańczą w kółeczko, w piątej kawaler klęka na jedno kolano, a dziewczyna przetańcowuje w około niego w kółeczko raz w jedną, raz w drugą stronę, i — znów tańczą wszyscy w kółeczko. Przykład:

6


Jak w całej Polsce, tak i na Kurpiach tańczy lud jeszcze trampolki, mazurpolki, mazurki i oberki. W czasie tańca pokrzykują wszyscy: „oj ziew, ziew” lub „oj nasa! mum Stasia”. Kiedy mają w tańcu zawracać, wodzirej woła: „daj go znać”, a wówczas następny woła: „Bóg zapłać” i na miejscu zawraca w stronę przeciwną.

Niestety — dziś stare i prastare tańce idą coraz bardziej w zapomnienie, a ich miejsce zajmują bostony, shimmi i różne foxtrotty, wykonywane w sposób taki, że człowiek o wyrobionym smaku nie może patrzeć na tego rodzaju „popisy” i z uczuciem wstrętu odwraca się i wychodzi z takiego środowiska.

W Polsce w sferach inteligentnych daje się zauważyć pewien zwrot do tradycji. Oby zwrot ten nastąpił także i co do dawnych tańców i śpiewek na rodzimej glebie powstałych.

Imielnica w listopadzie 1930 r.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

O ŹRÓDŁACH I ROZPOWSZECHNIENIU DWUDZIESTU MELODYJ LUDOWYCH NA SKALNEM PODHALU

Pamięci znakomitego etnografa Bronisława Piłsudskiego.

Wszelkie problematy kultury materjalnej i duchowej na Podhalu są zasadniczo *problematami pogranicznemi*, z jakiegokolwiek stanowiska — historycznego czy etnograficznego — je rozpatrujemy. Z punktu widzenia etnograficznego są niemi w najwyższej mierze, tem wyższej, im bardziej zapominamy o istnieniu granicy politycznej, niekiedy jeszcze podsuwającej pewne sugestje, zamykające drogę szerszym poglądom, szerszej perspektywie poznawczej. Osadnictwo niemieckie od dość wczesnego polskiego średniowiecza, napływ czynnika polskiego opanowującego doszczętnie tereny Podhala, napływ wędrownego, lecz miejscami ustalającego się elementu wołoskiego, wreszcie spolszczonego, bezpośrednie sąsiedztwo ruskich Łemków od wschodu i południowego wschodu (kilka wsi w Nowotarszczyźnie do dzisiejszego dnia ma ludność ruską). sąsiedztwo z Niemcami spiskimi, sąsiedztwo ze Słowakami od południa i zachodu, bezpośrednie i pośrednie stosunki z elementem węgierskim, wędrowne grupki cygańskie, niekiedy nawet przybierające charakter osadniczy, wędrówki zarobkowe Podhalan na południową stronę — oto tylko najważniejsze, realne czynniki problematu pogranicznego na Podhalu, wobec których wielką siłą równoważącą, lecz nie niwelującą, był napór polskiej kultury od północy, wspomagany częściowo zarobkowemi wędrówkami Podhalan w strony północne, „lachowskie", może jednak nierówny co do oddziaływania ich wędrówkom zarobkowym na stronę południową.

Wszystkie te czynniki, uwidocznione w języku, zwyczajach, sztuce ludowej i kulturze materjalnej, dadzą się w mniejszej lub większej mierze wyśledzić w ludowej muzyce Podhala, przyczem jest rzeczą jasną, że ośrodek problematu pogranicznego mieści się przedewszystkiem na Podhalu Skalnem. Im dalej posuwamy się ku południowym stronom Podhala, tembardziej odrębnemi, tembardziej — jak wyraził się ś. p. Karol Stryjeński — „egzotycznemi" stają się zjawiska kultury materjalnej i duchowej. Zbliżamy się bowiem do ostatniej strefy pogranicza etnicznego.

Istnieje zdaniem mojem jeszcze nie dość pogłębione uświadomienie co do znaczenia tych kwestyj, niewielka jeszcze świadomość granicy pomiędzy tem, co jest genetycznie lokalnem i własnem, a co przyswojonem, zmienionem lub przemienionem pod tym lub innym względem, co pomięszanem i skrzyżowanem. Badania nie postępują jeszcze w tem

tempie, które pozwala osiągnąć precyzję poglądów w rzeczach należących do różnych dziedzin naukowego poznania. Mam wrażenie, że tamującą lub conajmniej onieśmielającą rolę odgrywa tu jeszcze sentyment, nie mogący jednak w tych sprawach decydować. Jest on tem zrozumialszy, gdy chodzi o sprawy sztuki. Fakt, że pewna melodja ludowa jest na Podhalu śpiewana przy każdej lub przy szczególnej okoliczności i że posiada polski tekst, nie wystarczy, aby ją uznać za rdzennie podhalańską. Jest ona odrębną tylko w zestawieniu z polskiemi, „lachowskiemi" melodjami ludowemi. To jednak nie decyduje już o jej genezie i charakterze, o jej „stylu", jako melodji „podhalańskiej". Dla umysłu sentymentalnego, i tylko sentymentalnego, mieści w sobie dana melodja asocjację Tatr i Podhala z całą bogatą i odrębną skalą zjawisk ich przyrody i kultury, będącej pod wieloma względami czemś innem, niż reszta Polski. Osobisty charakter tych asocjacyj różnej kategorji dokonuje reszty. Ale jak Podhale można oglądać od strony polskiej, tak można na nie patrzeć i z innych stron, a przedewszystkiem ze *wszystkich*, aby wgląd taki był możliwie najwszechstronniejszy, a ze stanowiska naukowego poznania niezbędny, choćby wbrew sentymentowi, który na tem nic nie traci, jeśli posiada swą istotną głębię. Janosik legendarny był najprawdopodobniej bohaterem słowackim, ale mimo tego uświadomienia, choć tamowanego znowu sentymentem patrjotycznym i artystycznym, jest on dalej na ustach wszystkich wielbicieli ziemi podhalańskiej. Podhalanie mogli patrzeć zgóry na „Lachów-podkówcarzy", mogli to samo czynić z „Rusnakami", mogli wyśmiewać w swych pieśniach „Madziarów", toczyć krwawe bójki z „zatraconymi Luptakami" (Słowakami), wątpić jednak można, czy ich pieśni sprawiały im szczególną przykrość. Jak wszędzie, tak i na Podhalu i jego pograniczu istnieją pewne wspólne zasoby dobra kultury materjalnej i duchowej mimo różnic narodowych i społecznych. Niekiedy ostatnie granice tego dobra wychodzą daleko poza pogranicze.

Z kwestją rdzenności czy oryginalności muzyki Podhalan łączy się jeszcze inna. Mówi się i pisze dość często o coraz bardziej występującej różnicy między „dawniejszą" a „dzisiejszą" muzyką ludową Podhala, o jej „starodawnych" czy „staroświeckich" cechach w porównaniu z „dzisiejszemi". Wypowiada się żal, że dawne cechy giną, jakkolwiek się wie, że ta „staroświecka" muzyka Podhala była w swoim czasie „dzisiejszą" w porównaniu z jeszcze dawniejszą. Wie się również, choć może niezanadto jasno, że i muzyka ludowa ma swe fazy rozwojowe i że w każdym czasie „kultura" wypiera to, co dawniejsze, co „staroświeckie", „starodawne". Jest rzeczą godną zbadania, czy pojęcie „starodawności" w tym wypadku mieści się w kompleksie zjawisk czysto historyczno-rozwojowych, czy też w skład jego wchodzi

jeszcze siła inna, siła obcego elementu, nasycającego swemi cechami ową „starodawną“ nutę podhalańską, wobec czego pojęcia „starodawności“ i „rdzenności“ lub jej przeciwieństwa tworzyłyby pewien paralelizm zagadnień. Należałoby — o ile to jest możliwe — rozstrzygnąć, czy niknące w muzyce ludowej Podhala cechy „starodawne” nikną pod wpływem ogólno-kulturalnych działań, niwelujących te cechy, czy też fakt oddziaływania ich łączy się równolegle z faktem zmniejszania się siły w oddziaływaniu czynników obcych. Zagadnienie to jest tembardziej interesujące (poza zagadnieniem samem w sobie), że pewne cechy wspólne natury kulturalnej są poza Podhalem mimo pewnych ewolucyj konserwowane z uporczywością, może nawet płynącą z uświadomienia. Nie jest oczywiście rzeczą łatwą do sprawdzenia, o ile siła ta na Podhalu jest mimo pozorów zewnętrznych mniejszą.

Problematy powyższe nie dadzą się w dzisiejszym stanie badań i publikacyj polskich i obcych rozstrzygnąć już obecnie definitywnie. Mimo to można osiągnąć conajmniej częściowe rezultaty, sięgające jednak w sferę zasadniczych kwestyj. Nie będziemy tu narazie rozstrzygali, czy pod muzycznym względem *było* Podhale przedewszystkiem stroną dającą czy przedewszystkiem stroną otrzymującą. Jest to sprawa dalsza i stanowić będzie przedmiot dalszych badań, które z natury rzeczy nie mogą być ani dorywcze ani zbyt szybkie. Wszak nawet historja ogólnej kultury Podhala nie jest sprawą dążącą szybkiemi krokami do swego urzeczywistnienia.

Założenie nasze, zresztą warunkowe, jest następujące: pewien lud (lub jego część, stanowiąca z tych lub innych względów pewną zwartą całość), odznaczający się silną ekspansją muzyczną, stanowi promieniotwórczy ośrodek, który — jak np. Węgrzy — bez względu na stopień swej kultury i rasowej przynależności oddziałuje muzycznie (mowa o muzyce ludowej) we wszystkich kierunkach zależnie od jakości i ilości rdzennych cech i od warunków etniczno-kulturowych regjonów sąsiednich (bliższych lub dalszych) bezpośrednio lub pośrednio. To oddziaływanie „we wszystkich kierunkach“, zastosowane do Podhala, wymagałoby stwierdzenia, czy rozpowszechnianie melodyj, słusznie lub niesłusznie uważanych za „rdzennie podhalańskie“, jest we wszystkich kierunkach geograficznych jednakowe. Jeśli weźmiemy pod uwagę kierunek północny, w stronę ziemi krakowskiej, to stwierdzimy, że materjały melodyczne pochodzące z Krakowskiego i mające bądź cechy starsze, bądź nowsze, są na Podhalu conajmniej dość obfite; odwrotnie przedstawia się rzecz w Krakowskiem, gdzie melodyka ludowa nie zawiera tych cech, które się zwykło widzieć w pierwszym rzędzie w melodyce podhalańskiej. Są to cechy raczej mające charakter szczególny niż ogólny (np. przewaga tanecznych melodyj w mierze parzystej

i skłonność do synkopy oraz „lidyzmów“, spotykane jednak na Morawach i na Przed- i Za-Karpaciu). Ponadto znane w Krakowskiem t. zw. „melodje góralskie“ są raczej pochodzenia żywieckiego i suskiego. Zasiąg zatem melodyki podhalańskiej jest tu bardzo mały, promień oddziaływania krótki, nie wychodzący poza pobliże Krakowa. Nie bierzemy tu oczywiście w rachubę popularyzacji melodyj Podhala za pośrednictwem sfer inteligencji czy półinteligencji, zatrzymującej się chwilowo w pobliżu Tatr i tam poznającej melodje lokalne, które zachowuje jako „pamiątkę“. Chodzi nam nie o melodje popularne, choć ludowego pochodzenia, lecz o melodje powstałe i rozpowszechnione *wśród ludu.*

Fakt wymiany dobra kulturalnego, odbywający się na każdem pograniczu etnicznem jako objaw zwykły i tem barwniejszy, im warunki etniczne przedstawiają — jak to widzimy właśnie na Podhalu — większą różnolitość, każe nam na podstawie dostępnego materjału porównawczego zbadać, jak dalekim jest zasiąg pewnych melodyj, uznanych za podhalańskie, w kierunku wschodnim, południowym i zachodnim. Pozwoli nam to poczynić pewne wnioski częściowe, zanim zależnie od wzrostu materjału porównawczego i od rodzaju zagadnień będzie można ustalić rodzaj cech nabytych i rdzennych, dających w rezultacie sumę właściwości składających się na syntezę „stylu podhalańskiego“ w muzyce ludowej, a pośrednio i artystycznej, o ile ta ostatnia wchodzi z tą pierwszą w pewien związek produktywny.

Częściowo zajmował się tą sprawą już *Jan Kleczyński* w szeregu prac wskazując na istnienie większej ilości melodyj słowackich i węgierskich na Podhalu. Zdołał nawet w kilku wypadkach stwierdzić zasiąg melodyj; nie doszedł jednak do wniosków sięgających głębiej w zagadnienie źródeł i rozpowszechnienia melodyj podhalańskich, już choćby z tej racji, że nie rozporządzał materjałem porównawczym o dość wielkiej skali rozpiętości. Wskutek tego wnioski jego, wynikające z trafnych spostrzeżeń, nie mogły nie być jednostronne. Nowsze badania z zakresu innych dziedzin etnologji i historji kultury wymagają ze strony badań muzykologicznych nad muzyką ludową potwierdzenia lub zaprzeczenia, poparcia lub osłabienia pewnych hipotez lub twierdzeń, odnoszących się do związków pomiędzy kulturą Podhala a kulturą ludów nawet dość odległych geograficznie, przyczem moment historyczny nie pozostałby również na uboczu. Zadaniem tego studjum jest danie przynajmniej częściowej odpowiedzi na szereg niełatwych kwestyj. Utrudnieniem w wykonaniu tego zamiaru był brak pewnych, zresztą nielicznych obcych publikacyj pieśni ludowych. Niemniej jednak już te, któremi rozporządzałem, pozwoliły mi ustalić pewne fakty.

LITERATURA PRZEDMIOTU

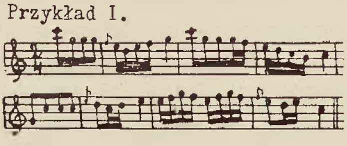
Zbiory melodyj ludowych. 1. Jan Kleczyński, Melodje zakopańskie i podhalskie, w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego“, Tom XII, Kraków, 1888. 2. Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901. 3. Józef Kantor, Czarny Dunajec, w „Materjałach antropologiczno-archeologicznych i etnograficznych Komisji antropologicznej Akademji Umiejętności“, Tom IX, Kraków 1907. 4. Józef Kantor, Pieśń i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza, w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego“, Tom XXXVII, Kraków 1920. 5. Adolf Chybiński, Z dawnej pasterskiej poezji i muzyki górali podhalańskich, w „Wierchach“, Tom I, Lwów 1923. 6. Stanisław Mierczyński, Muzyka Podhala, Lwów — Warszawa 1930. 7. Heinrich Möller, Das Lied der Volker. Band II. Band III. Mainz s. a. 8. Ludvik Kuba, Slovanstvo ve svych zpevech. Kniha II: Pisne moravské, Pardubice 1884—1888. Kniha III: Pisne slovenské, Pardubice 1884 — 1888. Kniha VII: Pisne slovinské, Pardubice 1889. Kniha IX: Pisne charvatské, Pardubice 1892 Kniha X: Pisne dalmatské, Pardubice 1893. 9. Frantisek Bartos — Leos Janácek, Narodni Pisne moravské w nove nasbirane, V Praze 1901. 10. Ludevit Procházka, Pisne slovanskych národou, Sesit I, Slovenske I, V Praze s. a. 11. K. A. Medvecky, Sto slovenskych ludowych ballád, Bratislava 1923. 12. Ján Geryk, Slovenske ludové piesne, Sesit 1 — 2, Bratislava 1922 — 1926. 13. Ferdinand Tomek, Slovenské pisné z Uherskobrodska, V Olomouci (1926). 14. Stanisław Ludkewycz, Hałyćko - ruski narodni melodii, Tom 1—2, U Lwowi 1906 i 1908. 15. Filaret Kolessa, Narodni pisni z hałyćkoj Łemkiwszczyzny, U Lwowi 1929. 16. Filaret Kolessa, Narodni pisni zpiwdennoho Pidkarpattia, W Użhorodi 1923. 17. Oskar Kolberg, Pokucie, Tom II i III, Kraków 1883, 1888. 18. Włodzimierz Szuchewicz, Huculszczyzna, Tom II. Kraków 1902. 19. Frantz Joseph Sulzer, Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, Band III, Wien 1782. 20. Pompiliu Parvescu, Hora din Cartal, Bucuresti 1908. 21. Gh. Fira — D. G. Kiriac, Cantece si hore, Bucuresti 1916. 22. Béla Bartók, Cantece poporale romanesti din Comitatul Bihor (Ungaria), Bucuresti 1913. 23. Béla Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramures, München 1923. 24. Béla Bartók et Zoltán Kodály, Les Hongrois de Transylvanie: Chansons populaires, Budapest (1923). 25. Béla Bartók, Das ungarische Volkslied, Berlin und Leipzig 1925.

I.

„ZBÓJNICKI”

(„Tańcowali zbójnicy w murowanej piwnicy”)

Swoje rozpatrywania zaczynam od melodji, która należy do *najpopularniejszych* na Podhalu. Znajdziemy ją w pracy Kleczyńskiego (str. 49 — 50, nr. 7) i Mierczyńskiego (str. 69 nr. 100: w takcie 1. i 3. pierwsza nuta winna być *d*, nie *cis*). Jest to równocześnie *najstarsza* melodja taneczna z pośród „podhalańskich“, jaka pojawiła się w druku, jakkolwiek nie jako podhalańska. Zanotował ją u *rumuńskich Wołochów* i wydał w r. *1782* Fr. J. Sulzer w wyżej cyt. dziele (Tabula I. *Walachische Tänze und Lieder*, nr. 8, Dritte Chora), przestawiając prawdopodobnie obydwie części, co w załączonym przykładzie prostuję:

Przykład I.

Jak widzimy, melodja tego tańca wołoskiego mało się zmieniła na Podhalu od tego czasu. Co więcej, przypuszczam, że i warjant podany przez Sulzera był znany na Podhalu. Jego odbicie, coprawda znacznie zmienione, znajduję w pieśni „Dobrze Janickowi pokiela jest młody", i to w jej drugiej części (por. Matlakowskiego „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu"), Warszawa 1901, nr. 1). Melodja tej pieśni jest może dalekim warjantem „Zbójnickiego".

Poza Podhalem melodja ta jest rozpowszechniona na całej *Słowaczyźnie* z tekstem „Po *valassky* od zeme" i „Pasli ovce *valasi* pri betlemskom salasi" (Kuba, III, str. 82—84, nr. 49—50; Procházka, nr. XX). Druga część słowackiej wersji posiada następującą postać:

Przykład II.

Jest ona identyczna z drugą częścią starosłowackiej kolędy „Stawaj hore bacza nas", którą wydałem w I t. „Wierchów" (str. 109) na podstawie znajdujących się w mojem posiadaniu kantyczków z XVIII wieku. Znajdujemy ją też w *nowotarskiej* wersji pieśni o tańcujących zbójnikach. Wersja ta znana jest także w *Rumunji*, gdzie rozpoczyna taniec „braul-pacuret" (Parvescu, str. 172, nr. 46). Ta druga część melodji „zbójnickiego" wiedzie niekiedy także w innych stronach własne życie, przyłączając się do innej melodji jako jej pierwsza lub druga część. Z. Kodály znajduje ją we wsi Istensegits na granicy *Bukowiny*, lecz z *węgierskim* tekstem „Aluszole jó *juhász*" (Chansons, str. 27, nr. 15). Co więcej, tworzy ona I część tej ostatniej wersji, natomiast część II jest identyczna z wersją *nowotarską*(?), śpiewaną do parodji tekstu o tańcujących zbójnikach, a nazwaną przez ś. p. B. Obrochtę: „żydowską".

Melodja tańca „holoubek" na *Morawach* (Jesenice) jest identyczna w swej I części z I cz. „zbójnickiego" (Bartos-Janácek, str. 963, Nr. 1818).

W dotychczas uwzględnionych wersjach obydwie części melodji „zbójnickiego" miały regularną budowę czterotaktową (2×2), zarówno najstarsza wołosko-rumuńska, jak i słowacko-morawska, krótko mówiąc: wersje podkarpackie. Inaczej rzecz się przedstawia w wersjach węgiersko-jugosłowiańskich. Tu z reguły występuje rozszerzenie fraz dwutaktowych do trójtaktowych. Uważam je za produkt późniejszy, dokonany pod wpływem *węgierskiej* muzyki ludowej, która zresztą zaznaczyła ten rodzaj tego wpływu także w wielu melodjach podkarpackich. Z tekstem „Párta, párta, feneet te párta" znajduje ją Bartók we wsi Nagynegyer w Komit. Komárom („Das ung. Volkslied" dod. nut. str. 55, nr. 207); występuje tu tylko I część melodji „zbójnickiego", ale (poza powtarzeniem jednego tonu) zupełnie identyczna. Na Węgrzech jest ta melodja śpiewana też tekstem „Uccu bizony megérett a káka" (Möller, III, str. 173, Nr. 37; na inne warjanty wskazuje Möller na podstawie węgierskich wydawnictw Bognara [1858], Szini'ego [1865] i Bartalusa [1875]). Wersję węgierską „zbójnickiego" znajdujemy w środkowej części „Węgierskich tańców" Brahmsa (nr. V). Już Kleczyński wskazał na warjant *chorwacki* (op. cit. str. 92) na podstawie dzieła Kuhacza (III, str. 297), z tekstem „Hajdto selo da selimo". W *Dalmacji* warjant węgierski jest już więcej zmieniony (Kuba, IX, str. 6, Nr. 2); w okolicach Dubrovnika śpiewa się go z tekstem „Prvni vecer vecerela divka lepá".

Jak widzimy, zasiąg melodji „zbójnickiego" jest bardzo wielki: od naddunajskiej Wołoszczyzny poprzez Podkarpacie do Moraw, stamtąd w kierunku Chorwacji i Dalmacji. W ten sposób otrzymujemy wielki rezerwoar (z Węgrami w pośrodku), którego ujście w stronę Bałkanów byłoby jeszcze do zbadania. W jednych wypadkach pierwotna melodja wołoska występuje w całości, w innych tylko albo jej I albo II część, podlegając mniejszym lub większym zmianom. Warjant podhalański jest całością protomelodji wołoskiej. Ale

i na Podhalu warjant II części przyłącza się niekiedy do innej melodji, stanowiąc jej II część. Już wskazaliśmy na to w pieśni „Dobrze Janickowi pokiela jest młody“, gdzie obok zmian występują jednak charakterystyczne cechy protomelodji (skok kwarty w górę) wzgl. jej II części. Warjantem ozdobnym, tworzącym analogję do II części „zbójnickiego“ jest II część melodji, która w wydaniu Kleczyńskiego (str. 42, nr. 1) jest nazwana *„Słodyczkową“*, w wydaniu Mierczyńskiego *„Marszem Chałubińskiego“* (str. 64, nr. 91). Zestawiamy te części razem, aby sprawa stała się jaśniejszą, dowodną. W przykładzie III kreski nutowe prowadzone w górę odnoszą się do „zbójnickiego“, kreski w dół do „marsza Chałubińskiego“:

Przykład III.

W fejletonie p. t. „Muzyka podhalańska“ („Wierchy“, t. X. Kraków 1932, str. 72) objaśnia nas S. Mierczyński, że marsz ten należy do pięciu „Marszów góralskich“, z których cztery „są wyraźnie pochodzenia obcego“, wyjątek zaś miałby stanowić właśnie „marsz Chałubińskiego“. Autor nie uznaje nazwy „Słodyczkowa“ za autentyczną, jakkolwiek istnieje ona istotnie wśród górali zakopiańskich dla oznaczenia właśnie melodji „marsza Chałubińskiego“. (Melodja ta bywa nazywaną szczegółowiej: „od Słodycków ze Zębu“, jak mnie łaskawie objaśnia dyr. J. Zborowski). Powołuje się na to, że tego nie potwierdził B. Obrochta, dowodząc, że marsza tego „uzdajali“ muzykanci góralscy (a w tej liczbie i Obrochta) na jednej z wypraw Chałubińskiego na jego cześć“. Obydwie nazwy są jednak rzeczą zupełnie obojętną wobec faktu, że — jak wiemy — lud nie tworzy, lecz tylko przetwarza. „Uzdajanie“ marsza polegało tylko na złożeniu jego dwóch części z dwóch różnych melodyj i ich warjantów na sposób praktykowany przez muzykantów wiejskich wszędzie i od dawna. Zestawienie obydwóch drugich części „zbójnickiego“ i „marsza“ wykazuje, że pozostają one do siebie w stosunku warjantów, tak że „marsz“ nie mógł powstać w czasach Chałubińskiego, skoro warjanty pochodzą z protomelodji istniejącej na bardzo długie czasy przed Chałubińskim. Protomelodja zaś *nie* jest pochodzenia podhalańskiego, jak to już wykazaliśmy. Płynie stąd również wniosek, że dodawane do melodyj ludowych nazwiska osób nie mogą być interpretowane jako nazwiska kompozytorów, co najwyżej autorów warjantów. Informacje ludowego pochodzenia są w sprawach kultury materjalnej bardziej wartościowe, niż w sprawach kultury duchowej.

II.

„EJ MADZIAR PIJE“

Pieśń ta należała do ulubionych w repertoarze Obrochty, jako jeden z pięciu „marszów góralskich“. Oczywiście wzmianka o Madziarze nie wskazuje sama przez się na „wyraźnie pochodzenie obce“, albowiem tekst ten znajdujemy także w innych stronach Polski (bez „Madziara“; por. „Lud“ Kolberga). Mimo to melodja jest najprawdopodobniej pochodzenia *węgierskiego,* jak na to wskazuje już sama rytmika. Uważam za rzecz bardzo możliwą, że przynieśli ją w Karpaty wędrowni Cyganie. Stąd zaś przeszła w północne okolice Karpat. *Łemkowie galicyjscy* śpiewają ją z różnymi tekstami: w Małastowie do słów „Idzem, idzem, aż sia tresem“, w Wysowej do słów „Boże, Boże, czto mi z toho“, w Doszni z tekstem „Ne chwalju sia, ne ganju sia“ (Kolessa, Łemkiwszcz., str. 157, nr. 392; str. 161, nr. 403; str. 163, nr. 404). *Łemkowie zakarpaccy* we wsi Cihełce śpiewają ją z tekstem „Boże, Boże, cztoż mi z toho“ (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 17, nr. 30b). Druga część wersji zakopiańskiej jest znana na *Huculszczyźnie* w kilku warjantach i występuje

pod nazwą „czambaraszki“ lub „czarabaszki“ ze wskazówką o pochodzeniu *węgierskiem*, od Szigetu (Kolberg, Pokucie, III, 74—78, nr. 736—741). Podhalańską wersję, zbliżoną bardzo silnie do łemkowskiej, wydał Kleczyński (str. 68—69, nr. 31) i Mierczyński (str. 65 — 66, nr. 94), ten ostatni pod nazwą „marsza *orawskiego*“. Na Spiszu można tekst o pijącym Madziarze słyszeć z inną melodją, całkowicie *węgierską* w rytmice i w sposobie jej wykonania przez Spiszaków i Cyganów. Miejsce dla niej znajdzie się w innej pracy.

III.

„MARSZ JAWORZYŃSKI“

Przybył może istotnie od strony Jaworzyny, gdzie można usłyszeć piękną pieśń słowacką o Muraniu i gdzie może pasterze *słowaccy* śpiewają piosenkę „Ne orjem, ne sejem, samo sa mi rodi, takú mám frajerku, sama za mnu chodi“ (Kuba, III, str. 108, nr. 76). Za pochodzeniem słowackiem tej melodji przemawia również fakt, że na *Morawach* w okolicy Stráni bywa do tej melodji śpiewany charakterystyczny tekst „Ide Slovák ide, za Slovákem Slovák“ (Bartos - Janácek, str. 757, nr. 1432). Ze słowackiej zatem melodji powstał „marsz jaworzyński“ w repertoarze Obrochty, wydany przez Mierczyńskiego (str. 64, Nr. 93). *Łemkowie zakarpaccy* śpiewając tę melodję we wsi Kostryni do tekstu „Padały pawuki z oseni na łuki“ (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 27, nr. 56), *Łemkowie galicyjscy* znają tę melodję z tekstem „Kumy mam, kumy mam, czto im dam, czto im dam“ (Kolessa, Łemkiwszcz., str. 13, nr. 42).

IV.

„ZABILI ZBÓJNICY (HAJDUCY) KAPITANA“

Melodja tej pieśni, wydanej przez Kleczyńskiego (str. 48 — 49, nr. 5ab) i Mierczyńskiego (str. 69, nr. 99), oraz Kantora (Pam. Tow. Tatrz., str. 202, nr. 13), bywa też, jako bardzo popularna na Podhalu, śpiewana z innemi tekstami, n. p. „Bili się górále pod hálami“, albo wreszcie „Pobili się dwaj górale“ (ten tekst zapewne nieautentyczny) i t. p. Czy melodja ta jest pochodzenia słowackiego, czy polskiego, czy łemkowskiego, tego nie umiem narazie określić. *Łemkowie galicyjscy* śpiewają ją we wsi Sianiczczyna z tekstem „Miałam sy miłeho fujarosza“, w Uściu Ruskiem zaś z tekstem „Ne pidu do lesa z koniczkami“ (Kolessa, Łemk., str. 160—161, nr. 401b i str. 214—215, nr. 500). *Łemkowie zakarpaccy* we wsi Kostryni znają tę melodję z tekstem „Miałam ja fraira godinara“ (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 67, nr. 143). Na *Morawach* melodja ta jest grywaną do tańca zwanego „hodinárem“ (Bartos-Janácek, str. 989, nr. 1867). Jaki związek zachodzi między łemkowską piosenką o godinarze a morawskim hodinárem, wobec identyczności melodji?

Z której przeto strony przybyła ta melodja na Podhale — z wschodniej czy zachodniej? W okolicach Węgierskiego Brodu melodję tę śpiewają Słowacy z tekstem „Preczo ty, má milá bosky chodis“ (Tomek, str. 31, nr. 51). Ponadto również na Morawach jest ta melodja w okolicach Lubinskych Kopanic śpiewana do tekstu „Travicka zelená zelenaj sa“ (tamże, str. 417, nr. 778).

V.

„KIEJ JANICKA WIEDLI KU LEWOCY“

(„Marsz żałobny“)

Wobec rytmicznych właściwości tańca „zbójnickiego“ czy jakiegokolwiek innego tańca w parzystej mierze taktu było zapewne zbytecznem tworzenie specjalnych melodyj marszowych na Podhalu, gdzie chód ludu ma tempo szybkie i ruchy pod względem rytmicznym bardzo precyzyjne. Tem bardziej nie mógł powstać na Podhalu jakiś specjalny marsz „żałobny“,

z wszelką pewnością *tak* przez lud *nie nazywany*. Na Podhale musiała jego melodja przybyć *bardzo dawno*, ale nie jako melodja marszowa lub mająca cokolwiek wspólnego z „Janickiem", co postaramy się udowodnić. Wiemy że do tej melodji śpiewają *Słowacy* swój *hymn narodowy*: „Nad Tatrou sa blyska", ale śpiewają tę melodję także z innym tekstem: „U studienky stála" (Kuba, III, str. 7—8, nr. 1). Narazie trudno mi rozstrzygnąć, czy melodja ta jest pochodzenia rdzennie słowackiego, czy może nawet *węgierskiego*, i czy następnie jest melodją świeckiego, czy może raczej kościelnego pochodzenia, jakkolwiek — jak się przekonamy — jest śpiewana i do świeckich i do kościelnych tekstów. Węgierski historyk muzyki dr. B. Szabolcsi podaje w pracy „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte" („Zeitschrift f. Musikwissenschaft", VII, 11—12 i VIII, 3, 6, 8, Lipsk 1925) kilka melodyj psalmowych węgierskich z XVII i XVIII wieku, z których jedna (psalm 22.) rozpoczyna się i kończy identycznie z „marszem żałobnym", podobnie zresztą jak i inne melodje psalmowe. Najbardziej jednak zbliża się do identyczności z melodją słowacką i podhalańską melodja pieśni węgierskiej z r. 1797, podana również przez dra Szabolcsiego (l. c.). Bardzo możliwe jest, że psalmowe melodje węgierskie były od XVI wieku conajmniej już rozpowszechnione na Słowaczyźnie. Jeśli jeszcze w XVI i XVII wieku znajdujemy na Podhalu mszały pochodzenia węgierskiego, jeśli w podgórskich klasztorach zachodnio-małopolskich (np. w Kalwarji) znajdujemy wydane na Słowaczyźnie w XVIII wieku śpiewniki z pieśniami i melodjami religijnemi, jeśli — co jest rzeczą stwierdzoną — Słowacy spotykali się z Podhalanami w miejscach odpustowych, to nic nie stało na przeszkodzie, by jakaś pieśń i jej melodja przedostała się na Podhale. Pieśń taką (psalmową!) śpiewano może istotnie na pogrzebach, gdy np. grzebano jakiegoś „janosika" koło Lewoczy lub gdzieindziej, poczem fama i legenda związała ją z imieniem Janosika-bohatera, nadając jej znaczenie szczególnie drogiej, nieomal narodowej pamiątki. Nikt zapewne nie komponował nawet dla autentycznego Janosika marsza pogrzebowego. Na *Węgrzech* jest ta melodja znana i śpiewana także z tekstem świeckim: „Azt mondják nem adnak" (Moller, III, str. 148, nr. 17); Möller czyni uwagę, że pochodzenie tej pieśni nie jest pewne (węgierskie lub słowackie). Historyczne materjały i przesłanki każą nam wskazać raczej na Węgry. Z mniej bohaterskim i zupełnie nie balladowym tekstem śpiewają tę melodję *Łemkowie galicyjscy*, np. w Hańczowie i Uściu Ruskiem do słów „Popid gajom Fecia tielatka pasała", w Wołtuszowej do słów „Buczku pri potoczku, czem sia ne rozwiwasz" (Kolessa, Łemk., str. 263—264, nr. 603). Znają ją również *Łemkowie zakarpaccy* z tekstem „Ked me na krestinach, na krestinach budme" (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 46, nr. 101). Rusini galicyjscy w Rudnie (k. Lwowa) śpiewają do tej melodji tekst: „Żuru ja sja, żuru" (Ludkewycz, I, str. 89, nr. 328). Czy w Siedmiogrodzie lub Rumunji jest ta melodja znana, w to wątpię. Ale wskazywałoby to równocześnie na fakt jej powstania wzgl. wielkiego rozpowszechnienia w zachodnich Węgrzech, może na pograniczu Słowacji i *Moraw*. Nic też dziwnego, że pomiędzy morawskiemi warjantami znajdujemy pochodzącą *„z Uherské strany"* pieśń kościelną z tekstem „K svatém Jánu moditbicku skládám" (Bartos-Janácek, str. 586, nr. 1117). Dwa inne morawskie warjanty do tekstu „Dyž já ráno z lože vstanu, Ježis, Maria, Jozef" są pieśniami religijnemi śpiewanemi w okolicy Hrusek i Velké (tamże, str, 997, nr. 1879ab). Melodja, którą się tu zajmujemy, jest podobnie jak u Łemków tak i na Morawach śpiewana także do tekstów świeckich: w Cieszyńskiem z tekstem „Ja miluji, nesmim povidati", w Stráni z tekstem „Kedy má mamicka najvétsi žal", w okolicy Javornika do słów „Ej hory, hory, ej hory, hory" (tamże, str. 206, nr. 357; str. 606, nr. 1147; str. 633, nr. 1190).

Melodję „marsza żałobnego" w interpretacji Obrochty wydał Mierczyński (str. 64, nr. 92). Dodać tu można, że Obrochta nazywał ją też „zbójnicką" i „Krzysiową". Podobnie twórca „Skalnego Podhala", Kazimierz Tetmajer. W prostszej formie, skróconej (jak niektóre warjanty) jest na Podhalu śpiewana do tekstu „Idzie zbójnik z za Luptowa, ciece mu krew

z za rękáwa". W tym wypadku ma nieparzystą miarę taktu. Jest ponadto rzeczą charakterystyczną, że melodja ta bywa u Łemków śpiewaną w takcie nieparzystym, u Słowaków i Węgrów w parzystym, na Morawach w jednym i drugim. Warjant wykonywany przez Obrochtę (w wyd. Mierczyńskiego) stanowi typową melodję „à double emploi": można wykonywać ją w parzystym i nieparzystym takcie, zależnie od tego, czy pojmuje się ją jako „marsza" czy jako melodję nie mającą nic z marszem wspólnego (jak u Łemków). *Dopisek.* Już po ukończeniu niniejszej pracy otrzymałem od dyr. Juljusza Zborowskiego szereg bardzo cennych informacyi odnoszących się do omawianego tu „marsza żałobnego", które tu dołączam. Wynika z nich, że: „Obrochta i inni nazywali tę melodję marszem zbójnickim, nadmieniając, że „kiedy jednego zbójnika wieszali, to sobie kazał grać tę nutę", nie wspominali jednak o Janosiku; ś. p. Władysław Orkan nazwał tę ulubioną swoją nutę „Janosikowym marszem", dorabiając do niej liczne teksty, i stąd dopiero zrobiono z niej „Janosikowego marsza"; Dr. Aleksander Słapa, autor rozprawy o S. Goszczyńskim na Podhalu, słyszał ją w Łopusznej (koło Nowego Targu) jako pogrzebowy śpiew idących na cmentarz z pogrzebem, oczywiście z innym tekstem, i relacjonował o tem dyr. Zborowskiemu (1918?), dodając że każda zwrotka kończyła się zawodzeniem „O Jezu"; tę samą melodję z tym samym refrenem słyszał w Gorcach ś. p. Władysław Orkan, również podczas pogrzebu. Ponadto podaje dyr. Zborowski szereg własnych spostrzeżeń. W Zakopanem śpiewał jeden z zespołów szopkarzy (chłopców chodzących z szopką) pieśń tę z następującym tekstem: „Na liptoskik horak kosiár murowany; fto se go zmurowáł? Baca porubany". Bywa też pieśń ta śpiewana z tekstem zgoła niepogrzebowym: „Jo se pijem dwa dni, jo se pijem trzi dni, jo sie o pieniązki nie trubujem nigdy". Jak widzimy, także na terytorjum Podhala melodja ta służy nie tylko dla tekstów pogrzebowych czy kościelnych, ale i dla świeckich (zbójnickich, pijackich i t. p.).

VI.

„EJ REDYKAŁ SIĘ BACA"

Melodja tej pieśni o bacy redykającym się z Upłazu na Kiry (koło Zakopanego), znana jest w całej Nowotarszczyźnie (także z tekstem „Ej syroki potocek" i t. p.). Jej warjant można słyszeć niekiedy z radjostacyj *węgierskich*, z zachowaniem manier gry cygańskiej, do których ta melodja szczególnie się nadaje.

Śpiewa ją prawie bez zmiany cała *Słowaczyzna* z tekstami „Zaspievalo vtáca na kosodrevinie" (Kuba, III, str. 94, nr. 61) lub „Coże to suchoce, ej w tej zelenej hore" (Procházka, str. 16, nr. XIV). Stanowi ona w całej swej rozciągłości II część tych pieśni podobnie jak w pieśni „Jeseni, jeseni, duho sa jeseni" (Geryk, II, str. 9, nr. 19). Znają ją *Łemkowie galicyjscy* we wsi Wołtoszowej (pod Rymanowem) z tekstem „Ej ja dobri mi, dobri" (Kolessa, Łemk., str. 8 — 9, nr. 25), znają ją też *Łemkowie zakarpaccy* we wsi Twaroże, śpiewając jej warjant z tekstem „Grabanie, grabanie, bysme dograbali" (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 28, nr. 59). W morawskim materjale (ok. 2200 pieśni) *nie* spotykam tej melodji. Wobec tego może ona pochodzić ze stron wschodnich lub południowo wschodnich (węgierskich). W repertuarze Obrochty figuruje jako „*Ozwodna zakopiańska*". Wydał ją Mierczyński (str. 22, nr. 32).

VII.

„ORAWSKA"

Jeśli w nomenklaturze podhalańskiej muzyki spotykamy takie nazwy, jak „Peszteńska" „Czardasz babski", „Spiska", „Czarnogórska", „Luptowska", „Orawska" i t. p., to otrzymujemy pośrednio wskazówkę, że dana melodja *nie* jest pochodzenia podhalańskiego wzgl. polskiego. Jest to oczywiście tylko wskazówka, wymagająca dokładnego zbadania,

Sama nazwa niewiele mówi, niekiedy nawet zawodzi. Melodja „orawska" mogła przybyć na Podhale od strony Orawy, lecz — ze wschodu, przeszedłszy naprzód bramę spiską, albo czorsztyńską. Omawiana tu melodja „orawska" odbyła drogę od wschodu, i to dość dalekiego. We wsi czy miasteczku Gyergyóromete w dawnym komitacie Csik na granicy *siedmiogrodzko-rumuńskiej* (dziś w Rumunji) odnalazł ją Kodály z tekstem „Uccu vendég jól múlattál" (Chansons, str. 34, nr. 22). Pośrednikami między Siedmiogrodem a Podhalem byli *Łemkowie zakarpaccy*, znający we wsi Wołosiance tę melodję z tekstem „Tańczowała liszka z wowkom" (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 15, nr. 26). Czy nie wchodzi w rachubę także pośrednictwo wędrownych Cyganów? Dodać tu należy, że w niektórych warjantach obcych spotykamy niekiedy kombinowane z sobą krótkie motywy z omawianej tu „orawskiej" i omawianej niżej (nr. 8) melodji „drobnego zbójnickiego", nazywanego w Zakopanem „Matejową", co dowodzi, że i ta ostatnia nie jest pochodzenia podhalańskiego. Wersję zakopiańską wydał Kantor („Pam. Tow. Tatrz.", str. 203, nr. 23; podał Br. Romaniszyn), inną wersję zakopiańską, z repertoaru Obrochty, wydał Mierczyński (str. 18, nr. 27). Co do tej ostatniej można zauważyć (na podstawie fonogramu dokonanego przez dyr. J. Zborowskiego), że Obrochta grywał II część także jako warjant w triolach (nierytmizowanych; w dwóch pierwszych taktach i ich powtórzeniach: cis'-d'-cis' h-a-g, cis'-d'-cis', h-a-g, a, a). Jeden z warjantów zakopiańskich opracował K. Szymanowski (por. czasop. „Pani", Warszawa). Wszystkie polskie i obce warjanty zachowują 3-taktową budowę fraz, tak charakterystyczną dla wielu węgierskich, słowackich i morawskich melodyj parzystotaktowych o zwięzłej rytmice. W Zakopanem melodja ta bywa śpiewana z tekstem „Moje dziewce nie wierzem ci" lub „Kieby bęło nie świtało".

VIII.

„DROBNY ZBÓJNICKI"

(„Matejowa")

Melodję tę wydał Mierczyński (str. 42, nr. 68) pod powyższą nazwą. Należała ona do repertoaru Obrochty, który wykonywał ją niekiedy solowo w manierze cygańsko-węgierskiej, wyposażając ją zarówno w opisowe ornamenty i ozdobniki, jak i rytmy synkopowane i umieszczając nawet dwie synkopy jedna po drugiej. Nawet bez odnalezienia pozapodhalańskich warjantów możnaby bez trudu uznać tę melodję za pochodzącą z *Węgier*, gdzie jest śpiewana z tekstem „Korcsmárosné, be barna, be barna" (Möller, III, str. 177, nr. 40) lub w *Siedmiogrodzie* (dziś w Rumunji) z tekstem „Ketten mentünk, harman jöttünk" (Bartók, Das ung. Volkslied, dod. nut. str. 20, nr. 72). Kodály odnalazł ją z tekstem „Aszszony, aszszony, ki a ház ból" we wsi Gyergyószentmiklós w komitacie Csik na dawnej granicy *Siedmiogrodu i Rumunji.* gdzie jest śpiewana także z tekstem „Bárcsak engem *valaki*, valaki" (Chasnons, str. 143, nr. 109 i str. 182, nr. 140). Na *Huculszczyźnie* zachował się skrócony warjant melodji (Szuchewicz, II, str. 126, nr. 11). Kodály odnalazł ją również na granicy *Bukowiny* we wsi Istensegits z tekstem „Túrót eszik a *cigany*" (Chansons, str. 181, nr. 140). Wobec tego nie można się dziwić że znana jest również w innym komitacie *siedmiogrodzkim* Bihor (dziś w Rumunji), w miejscowości Vascau, z tekstem *rumuńskim* „Peline, draga, peline" (Bartók, Cantece roman., str. 270, nr. 289). Popularną jest ta melodja także w *Chorwacji*, gdzie w Gorcach słowieńskich nad rz. Murą śpiewa się ją do tekstu „Tri dni mije, kak sam dosel" (Möller, II, str. 181, nr. 16). Czy na Morawach jest pieśń ta znana, tego nie mogłem stwierdzić. Prawdopodobnie tam nie dotarła, mimo że na *Słowaczyźnie* zanotowano ją we wsi Tisownik z tekstem „Od Lućenca dážd' ide" (Kuba, III, str. 88, nr. 56). Możemy zatem bez myłki uznać tę melodję za pochodzącą z Węgier, jakkolwiek może ona być i wołoskiego pochodzenia, co zapewne

zdołają późniejsze, szczegółowsze badania wyświetlić. „Matejowa“ zatem nie jest dziełem Matei, a była tylko ulubioną jego piosenką, śpiewaną z wesołym tekstem (znanym zresztą także z „Ludu“ Kolberga). Liszt wprowadził tę melodję do swej XIII rapsodji *węgierskiej.*

IX.

INNA „ORAWSKA“

Kleczyński wydał (str. 68, nr. 30) trzy warjanty tej melodji, śpiewanej w Zakopanem do tektu „Cekałek cie rocek, ej drugi mi kázali“, przyczem wskazał na jej pochodzenie *węgierskie* oraz na fakt, że ta sama melodja jest w ludowej szopce krakowskiej przygrywana przy pojawieniu się postaci „Madziara“, co stwierdza sam Kolberg („Lud“, Krakowskie, cz. I, Kraków 1871, str. 203, nr. 10). Na Podhalu jednak bywa ta melodja nazywana „Orawską“. Być może, iż przyszła na Podhale tą zachodnią bramą, przybywając z Węgier, gdzie się ją śpiewa z tekstem „Igyunk itt, mert van mit“ (Bartók, Das ung. Volkslied, dod. nut. str. 47, nr. 167) lub z *Moraw,* gdzie w okolicach Kuželového spiewana jest z tekstem „Kole nás, kole nás, ej kole Maderowa“ (Bartos-Janácek, str. 22, nr. 22).

X.

„NIE WYLATUJ PTASZKU W GÓRĘ“

Melodja ta należy do najpopularniejszych na Podhalu i w bliższem i dalszem sąsiedztwie Podhala. *Słowacy* śpiewają ją z tekstem „Nepovedzže dievca mamce“ (Kuba, III, str. 101, nr. 69). *Węgrzy* w komitacie *siedmiogrodzkim* Csik w miejscowości Csikszenttamás (dziś w Rumunji) z tekstem „Nem láttam én télbe fesckét“ (Bartók, Das ung. Volkslied, dod. nut. str. 53, nr. 197), *Huculi* z tekstem „W Kataryny czorne oczy, ciłuj, ciłuj szcze sia choczy“ (Kolberg, Pokucie, II, str. 146, nr. 243). *Morawianie* z okolic Alexovic śpiewają ją do słów „Co pak je to za veseli, dyž só jesce kamna cely“ (Bartos-Janácek, str. 819, nr. 1575).

XI.

„LUPTOWSKA-WYHODNIAŃSKA“

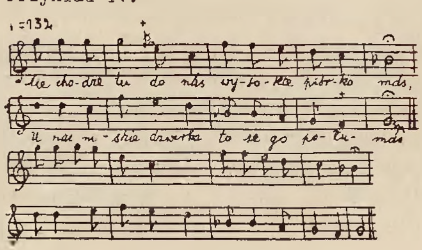
Już sama nazwa tej melodji, wydanej przez Mierczyńskiego (str. 11, nr. 16) wskazuje na pochodzenie *słowackie.* Melodję tę, jak wiele innych słowackich, znają także *Łemkowie zakarpaccy,* coprawda jako dość odległy warjant, ale łatwy do rozpoznania. Śpiewają ją we wsi Kostryni z tekstem „U misteczku Bereszeczku batalia grała“ (Kolessa, Nar. pis. zpiwd. Pidkarp., str. 55, nr. 120).

XII.

„NIE CHODŹŻE TU DO NAS“

Piosenka ta znana na całem Podhalu (z tym i innym tekstem), ma następującą melodję (w wersji zakopiańskiej) i jej warjant:

Przykład IV.



I ona oczywiście jest znana u *Słowaków*, śpiewających ją z tekstem „Co ja urobim? Ja sa ożenim" (Kuba, III, str. 77, nr. 44). Zgodne są jednak tylko pierwsze części. Natomiast bardzo bliskie pokrewieństwo lub wręcz identyczność widzimy w wersjach *Łemków galicyjskich*; jedna z nich jest śpiewana w Małastowie z tekstem „Pasałam, pasałam, wołki po potoczku", druga zaś z tekstem „Spodobawsia mi priasziwskij Madiar, Ja mu dała pirko, win mi daw taliar" (Kolessa, Łemkiwszcz., str. 47, nr. 147 i str. 55. nr. 168). Można ze względu na strukturę rytmiczną melodji być pewnym, że „Madiar" obdarował Słowaczyznę, Podhale i Łemkowszczyznę także melodją. Jej węgierska rytmika jest bliższą źródła w wersji słowackiej i podhalańskiej. Wzmianka w tekście łemkowskim o Preszowie („priasziwskij Madiar") wskazuje na prosty południowy kierunek, którym szła droga z Węgier na Łemkowszczyznę. Prawdopodobnie szli nią znowu wędrowni Cyganie. Nie brakowało ich na Podhalu.

XIII.

„JA BYM ORAŁ, JA BYM SIAŁ"

Kleczyński wydał tę melodję (str. 47, nr. 4) pod nazwą „peszteńskiej", co wskazywałoby na jej *węgierskie* pochodzenie. Jeśli melodja ta jest popularna na Podhalu, to niewątpliwie znają ją *Słowacy*, jakkolwiek nie znajduję jej w dostępnych mi źródłach słowackich, ani też w łemkowskich. Najzupełniej identyczną wersję natomiast spotykamy na *Morawach* we wsi Jasenka z tekstem żartobliwym „Meła mamka, meła syr, oja hoja" (Bartos - Janácek, str. 671, nr. 1249). Sposób wykonywania tej melodji na Podhalu, uwidoczniony w wersji podanej przez Kleczyńskiego, wskazuje na *Węgry*, zarówno w I, jak i zwłaszcza w dodanej może nieco później II części, na Morawach opuszczonej.

XIV.

„MÓJ KONICEK KAŚTAN"

Istnieje na Podhalu kilka wersyj tej melodji. Podaje jedną z nich Kantor (Pam. Tow. Tatrz., str. 201, nr. 11), inną zaś, z repertuaru B. Obrochty, wydał Mierczyński (str. 63 — 64, nr. 91) pod nazwą „Zielony". Na *Słowaczyźnie* melodja ta należy do również popularnych. Dwa warjanty prawie identyczne z wersjami podhalańskiemi są tam śpiewane z tekstami „Co nám nasi reknú kej vezeme peknú" i „Keby moje nożky nerezaly secky" (Geryk, II, str. 15, nr. 35 i str. 18, nr. 43). Na *Morawach* pieśń ta jest znana z „*Uherské* strany" z tekstem „Około sece vodenka tece" (Bartos - Janácek, str. 139, nr. 200). Jest to warjant już bardziej odległy, podobnie jak inny, ze Strani, z tekstem „Preco mna łúdis, ked mna nelubis" (tamże, str. 310, nr. 578) Melodja jest pochodzenia *słowackiego*. Polski tekst wspomina o „*orawskim* gościńcu". Znany mi warjant nowotarski jest dość już odległy od dwóch wspomnianych wersyj zakopiańskich.

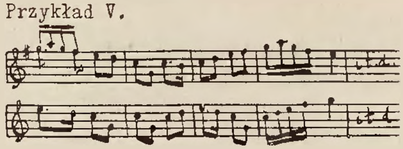
XV.

„KRZESANY RATUŁOWIAŃSKI"

Melodję tego tańca wydał Mierczyński (str. 55—56, nr. 80). Składa się ona z dwóch części, z których druga jest powtórzeniem pierwszej w tonacji dominanty. Każda część rozpada się na trzy ustępy według schematu *a-b-c*. Otóż w ustępach *a* i *b* znajdujemy frazy, charakterystyczne rytmy i skoki kwartowe (*c'-g-c'* lub *a-d'-a*) oraz powtarzania stałe pewnych motywów, co wszystko razem jest zupełnie lub prawie identyczne z melodją *węgierską* do tekstu „A csikósok, a guljások Kis lajbliban jarnak" z komitatu Bereg (Berehy, dziś w Czechosłowacji; Bartók, Das ung. Volkslied,

dod. nut. str. 69, nr. 259), ponadto z melodją *słowacką* z tekstem „Prala som ja na potocku, prala som, prala som“ (Kuba, III, str. 24—25, nr. 11). Maniery, jakie stosował w wykonaniu tego utworu Obrochta, wskazują na wielkie prawdopodobieństwo przyniesienia tej melodji na Podhale przez Cyganów lub też usłyszenia jej przez Obrochtę poza Podhalem (Spisz? Liptów?) Cały utwór jest typowy dla metody „uzdajania“ takich składanych melodyj tanecznych. Mimo to nie sądzę, że melodje ustępów *a* i *b* są pochodzenia węgierskiego lub słowackiego. Zwracamy tu uwagę na fakt, że muzykanci wiejscy w *Siedmiogrodzie* i *Rumunji* posługują się identycznemi metodami i manierami, przyjętemi też przez *Huculów.* Uderza wielka analogja między naszym „krzesanym ratułowiańskim“ a pewną huculską melodją taneczną nazwaną „*wołoską*“ (Szuchewicz, II str. 115, II, nr. 14), analogja nie zewnętrzna a przytem nakazująca rozglądnąć się w tanecznych melodjach rumuńskich. Istotnie, analogja staje się bardzo ścisłą, jeśli ustęp *a* w „krzesanym“ porównamy z ustępem *a* w tańcu *rumuńskim* „sirimboiul“ (Parvescu, str. 173, nr. 49):

Przykład V.



Widać, jak na dłoni że obydwie melodje, pozostające wobec siebie w stosunku odległych warjantów, pochodzą z jakiejś protomelodji pochodzenia *wołosko-rumuńskiego.* Różnią się między sobą w rzeczywistości tylko rodzajem ozdobnych aplikacyj, które zwłaszcza w drugiej frazie ustępu *a* „krzesanego“ opisują interwały, konsekwentniej, ale i schematyczniej zachowane w drugiej frazie ustępu *a* tańca wołoskiego. Wspólny jest im także rytm „kołomyjkowy“ (rozdrobniony) w zakończeniach (w ostatnich taktach) *dalszych* fraz. Jeszcze bliższe jednak podobieństwo jest widoczne w cytowanym wyżej warjancie węgierskim.

XVI — XIX.

KILKA ANALOGIJ

XVI. „*Spiska*“, wydana przez Mierczyńskiego (str. 13, nr. 20), jest najprawdopodobniej pochodzenia *słowackiego.* Pierwsza jej fraza jest zupełnie identyczna z pierwszą frazą melodji słowackiej (ballady) z tekstem „Od kostela do mlyna“ (Medvecky, str. 93, nr. 11), podobnie jak z pierwszą i trzecią frazą pieśni *morawskiej* z Tucap do słów „Na tem Tucapskym poli“ (Bartos-Janácek, str. 349, nr. 645).

XVII. „*Do zbójnickiego*“. Melodja tego tańca, wydanego przez Kleczyńskiego (str. 56, nr. 12) a poprawniej przez Mierczyńskiego (str. 67, nr. 96), jest identyczna z melodją pieśni *słowackiej* z tekstem „Sluboval si, że ma vezmes“ (Kuba, III, str. 137, nr. 107), w której stanowi I część.

XVIII. „*Ej Janicku serdecko (Do zbójnickiego)*“. Melodja tego tańca. (Kleczyński, str. 59 — 60, nr. 17 i Mierczyński, st. 68, nr. 98) nie jest wprawdzie znana co do swego pochodzenia, ale I część jej znajdujemy aż w b. komitacie Csik w *Siedmiogrodzie rumuńskim* z tekstem „Vár’, lányom egy kicsit“, gdzie stanowi II część węgierskiej melodji (Chansons, str. 40, nr. 27). Mimo to przypuszczam, że pochodzenie tej melodji jest raczej *słowackie.* Daleki warjant tej melodji jest śpiewany w okolicach Węgierskiego Brodu przez *Słowaków* z tekstem „Zbojnici, zlodejé, kto że vás odeje“ (Tomek, str. 39, nr. 72).

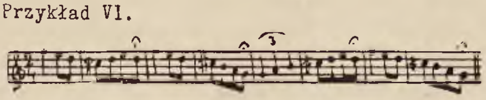
XIX. *„Ej wara wâm Dunajcânie, wara“*. Melodję tę, bardzo popularną na Podhalu, wydał Kantor (str. 203, nr. 20; zawiera błędy drukarskie). Istnieje kilka jej warjantów. Na *Morawach* melodja ta znana jest w okolicach Strâni z tekstem „Kery vtâcek pod javorem sedâ“ (Bartos-Janâcek, str. 327, nr. 596), ale tylko dwie pierwsze frazy są identyczne z wersją podhalańską. Natomiast dwie dalsze, a zwłaszcza początkowa i ostatnia fraza są w bliskiem pokrewieństwie z II częścią *„Jaworzyńskiej“*, wydanej przez Mierczyńskiego (str. 12, nr. 17), początek zaś „Jaworzyńskiej“ jest nieznacznym warjantem początkowej frazy z pieśni o Dunajczanach. Związek zatem już tu najzupełniej niewątpliwy. Pochodzenie tej pieśni jest zdaniem mojem *słowackie* (od strony Jaworzyny spiskiej?), tem bardziej, że zachodzi tu dość bliska analogja z melodją słowackiej pieśni „Ked ja pojdem k dievcatu“ (Kuba III, str. 100, nr. 67), częściowo z melodją innej pieśni słowackiej z tekstem „Povedal si, že ma vezmes“ (tamże, str. 112, nr. 80).

XX.

Z „SABAŁOWYCH” MELODYJ

Pieśni wzgl. melodje ze Skalnego Podhala, oznaczone jako „Sabałowe“, są istotnie bardzo interesujące z tego powodu, że nawet gdyby uległy pewnym zmianom w czasach posabałowych, to jednak przedstawiają one starszy, prymitywniejszy materjał melodyczny jako przekazane przez Jana Krzeptowskiego-Sabałę, który w czasach spisywania jego ulubionych melodyj przez badaczy muzyki podhalańskiej około roku 1880 należał do najstarszej generacji na Podhalu. Wszystkie te melodje, oczywiście przekazane a nie skomponowane przez Sabałę, zasługują na osobne studjum porównawcze, na które zapewne długo nie trzeba będzie czekać. Tu zwrócimy uwagę tylko na *jeden* typ warjantów tej samej melodji. Znajdujemy go w pracy Kleczyńskiego (str. 54, nr. 9), pod nazwą „Starej zbójeckiej“, zanotowany zupełnie wiarygodnie), pomijamy zaś warjanty tej samej melodji wydane w pracy Stopki o Sabale (nr. 1), w pracy Kantora (str. 185, nr. 4 i str. 203, nr. 22) i w pracy Mierczyńskiego (str. 4—5, nr. 6 i str. 6—7, nr. 8), ponieważ narazie są nam do naszych celów niepotrzebne. Warjantów tych jest z pewnością więcej. Kleczyński podaje wiadomość, że sam Sabała „tysiące warjantów z jej tematu wygrywa“ i „w swoich improwizacjach bezustannie do tej pieśni powraca“ (str. 93). Warjanty Obrochty posiadają wprawdzie mniejsze znaczenie, ponieważ są przeważnie melodjami wokalnemi przystosowanemi do instrumentalno-tanecznych celów, stąd odbiegają od wokalnych prototypów co do rytmiczno-metrycznych właściwości, które w tych ostatnich posiadają pewną swobodę, wchodząc z jednej strony w sferę „rapsodyczną“, „improwizacyjną“, z drugiej zaś (łącznie z poprzedniem) w sferę melodyki i rytmiki „parlandowej“. Wersje Obrochty są młodszą warstwą warjantów, ale niemniej cenną, ponieważ naogół zachowują przynajmniej ogólny ductus melodji, co zwłaszcza dotyczy n-ru 6 w wydaniu Mierczyńskiego. Podajemy tu wyżej wymienione dwa warjanty, aby później ułatwionym był pogląd na ich stosunek do źródeł słowackich i łemkowskich, stosunek bliski, nawet bardzo bliski, wynikający z pochodzenia warjantów podhalańskich, słowackich i łemkowskich z tego samego źródła. W załączonym przykładzie VI mamy warjant z pracy Kleczyńskiego:

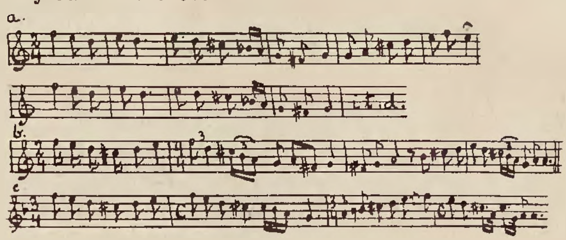
Przykład VI.



Oczywiście ani na *Słowaczyźnie* ani na *Łemkowszczyźnie* melodje „Sabałowe“ nie są nazywane „Sabałowemi“ ani „zbójnickiemi“, jak zwykło się oznaczać na Podhalu wszelkie melodje starszego typu, niby jako pochodzące z czasów, kiedy jeszcze zbójnictwo kwitnęło. Być może iż przez to wskazuje się podświadomie na dawnych „zbójników“, jako tych, którzy od „tamtej“ strony Tatr przynosili nietylko talary, ale i melodje, odgrywając rolę pośredników muzycznych między Podhalem a Słowaczyzną i Łemkowszczyzną.

Podaję obecnie nie wszystkie znane mi lecz niektóre także warjanty słowackie i łemkowskie na podstawie publikacyj Procházki (str. 5, nr. III) i Kolessy (Łemkiwszczyna, str. 57, nr. 173; Nar. pisni zpiwd. Pidkarp., str. 26, nr. 53), przenosząc wszystkie do tej samej tonacji (położenia). Przykład *nr. 7 a* jest słowackiego pochodzenia, przykłady *nr. 7 b—c* pochodzenia łemkowskiego.

Przykład VII.a.b.c.



Już z zestawienia powyższych trzech warjantów z wersją zakopiańską, wydaną przez Kleczyńskiego (przykład nr. VI) widać, że ta ostatnia jest o wiele bliższa zwłaszcza drugiemu warjantowi łemkowskiemu (VII. c.), aniżeli słowackiemu (VII. a) Ma to dla kwestji bliskiego pokrewieństwa melodyj podhalańskich i łemkowskich wielkie znaczenie, zwłaszcza że mamy tu do czynienia z melodjami „starodawnemi“, prymitywnemi. Graficzny schemat warjantu zakopiańskiego nakrywa się niemal zupełnie ze schematem warjantów łemkowskich:

Przykład VIII.

Porównanie z warjantem podanym przez Mierczyńskiego jako nr. 6 jego wydawnictwa wykazuje oczywiście również prawie całkowite podobieństwo, jednakże linja melodyczna jest już zepsuta interesującym skądinąd skokiem kwarty zwiększonej w kierunku dolnym, pozbawiającym melodję tej płynności, jaką widzimy w warjancie Kleczyńskiego i łemkowskich wersjach.

Tylko ubocznie wspominam tu o pokrewieństwie niektórych fraz „Sabałowych“ i ich wszystkich warjantów z niektóremi frazami melodyj *rumuńskich*, również typowemi. Dotyczy to zwłaszcza fraz o kierunku dolnym, przebywających całą skalę i mających również ten sam liryczny charakter (por. Fira-Kiriac, Cantece, str. 32, nr. 27 i str. 42, nr. 36).

Również na *Huculszczyźnie* nie brak analogicznych fraz, nawet w tańcach (kołomyjkach; por. Szuchiewicz, II, str. 106, nr. 15). Wiele melodyj huculskich składa się z fraz mających dolny kierunek i przebiegających całą lub prawie całą skalę. Jak na Podhalu i na Łemkowszczyźnie, tak na Huculszczyźnie i w Rumunji frazy takie mają przeważnie tonację mollową, zmodyfikowaną w różny sposób (na Podhalu pojawia się w niej charakterystyczna kwarta lidyjska, lecz bez interwału sekundy zw. między III i podwyższonym IV stopniem; powstaje przytem skala, która mieści w sobie zarówno znamiona tonacji minorowej, jak i majorowej).

Nie znajduję wszystkich tych cech i typowych fraz w materjale morawskim, wobec czego zapewne można dojść do wniosku, że zarówno rozpatrywane przez nas jak pominięte narazie warjanty melodji nazywanej na Podhalu „Sabałową", są odnośnie do swej nieznanej *protomelodji* pochodzenia *słowacko-łemkowskiego*, lecz nie z wykluczeniem elementów *rumuńsko-wołoskich*.

Zająłem się nieco obszerniej jedną z melodyj „Sabałowych", przekraczając ramy tego studjum, mającego *jedynie* cele *heurystyczne*, a *nie porównawcze*, które będę miał możność przedstawić w osobnej pracy, określającej *styl muzyki ludowej na Podhalu*. Ograniczyłem się tu tylko do 20 melodyj, gdy bez trudu można było ilość tę powiększyć już obecnie po podwójnej. Materjał ten jednakże wystarczył, aby dojść do pewnego rezultatu, który przy uwzględnieniu większej ilości melodyj nie uległby zmianie. (Nadmieniam tu tylko, że powyższa uwaga odnosi się do szeregu melodyj, które np. w „Muzyce Podhala" Mierczyńskiego są oznaczone numerami: 10, 11, 12, 13, 15, 19, 20, 21, 23, 26, 29, 30, 31, 43, 50, 59, 60, 65, 66, 67, 70, 78, 81, 83, 84, 85, 88, 101 — nie mówiąc już o szeregu melodyj wydanych przez Kleczyńskiego lub dotąd wcale jeszcze nie wydanych, a zawartych w mych materjałach).

Chodziło mi w tej pracy o wykazanie *dalekości zasięgu* melodyj podhalańskich na terytorjach *etnicznie odrębnych*, tak jak w innej pracy wskażemy na te melodje, które nawet z dalszych stron *polskich* („lachowskich") przybyły na Podhale i tu spotkały się z elementami etnofonicznie odrębnemi, nie zatrzymując się jednak, lecz wkraczając w terytorja łemkowskie, słowackie, węgierskie i morawskie z równie wielką siłą, jak te ostatnie na Podhale i na inne jeszcze ziemie rdzennie polskie. Zwłaszcza pomiędzy „ozwodnemi" melodjami Podhala, ale również i pomiędzy innemi, znajdziemy sporo elementu polskiego.

Zasiąg zatem melodyj znanych na Podhalu sięga do *Rumunji* i na *Wołoszczyznę*, do *Huculszczyzny* i *Siedmiogrodu*, do *Węgier*, do *Jugosławji* i *Moraw*, obejmując przed- i zakarpacką *Łemkowszczyznę* i *Słowaczyznę*. Promień zasiągu melodyj, które wyżej uwzględniliśmy, jest w stronę północną od Podhala bardzo krótki, na wszystkie inne strony bez porównania dłuższy. Także pod względem historycznym wskazaliśmy na zjawiska, które do Podhala zbliżają nawet bardzo odległe terytorja (Wołoszczyzna).

* * *

Nie było zadaniem mej pracy stwierdzać jakąś nieproduktywność muzyczną Skalnego Podhala lub ochłódzić podzielany i przezemnie entuzjazm dla jego pięknych, nawet bardzo pięknych melodyj, które przy-

czyniły się wraz z jego ludem i jego przyrodą do powstania znakomitych dzieł sztuki literackiej, malarskiej i muzycznej. Jestem do tych melodyj przywiązany tak, jakbym się wśród nich urodził i wychował. Nie pragnąłbym, aby ich miejsce zajęły inne, które z pewnością nie mieściłyby w sobie tyle cech podhalańskich, ile je mieszczą w sobie nawet melodje przybrane przez Skalne Podhale. Niemniej jednak należało — podobnie jak w badaniach nad językiem, strojem, budownictwem i zdobnictwem Podhala — wykazać, że jak wszystkie melodje z jakichkolwiek terytorjów pogranicza etnicznego, tak i melodje Skalnego Podhala noszą na sobie cechy wymiany dóbr kultury duchowej kilku narodów bezpośrednio lub pośrednio z sobą sąsiadujących. Melodje Podhala są doskonałym przykładem tych rezultatów wartościowych, jakie czasem wydaje szczęśliwe skrzyżowanie cech rasowych. Wynikiem tego skrzyżowania na polu kultury duchowej jest prawie każda melodja Podhala Skalnego. W jednych przeważają cechy polskie z nalotem obcym, ale jakże pomysłowo i muzycznie wartościowo przystosowanym do materjału rdzennego! W innych główny materjał pochodzenia obcego jest przystosowany do „stylu polskiego", usunięte są w nim cechy skrajnie obce. Równowaga pomiędzy tymi czynnikami daje w rezultacie typową melodykę Podhala, której stylem zajmę się w innej zbiorowej pracy, obejmującej całokształt muzyki ludowej na Skalnem Podhalu.

Rektor P. Kons. Muz. Prof. Józef Wihtol (Ryga)

O PIEŚNI LUDOWEJ NA ŁOTWIE SŁÓW KILKA

Od dawna pozbawiony politycznej samodzielności i wśród zawieruch wojennych często zmieniający swych władców, zdołał jednak mały lud łotewski zachować przez wieki swą etnograficzną odrębność. Język i zwyczaje zachowały się — i to nietylko w odległych okolicach — do tego stopnia w pierwotnej formie, że nawet grupa narodowych purystów podjęła właśnie pierwszą próbę przywrócenia blasku dawnym zwyczajom, pragnąc odnowić w nabożeństwach rytuał przodków. Należy przeczekać pewien czas, aby się przekonać, oile ta próba się powiedzie. Tradycyj, na których się opierają ci „zachowawcy Boga", „*Dievturi*" (wyraz nie dający się dokładnie przełożyć), zarejestrowani w państwie jako gmina wyznaniowa, należy w zupełności szukać w słowie i muzyce pieśni ludowej (obok zachowanej resztki prastarych zwyczajów). Teksty można znaleźć w monumentalnem dziele „Latvju Dainas" Krischjan B a r o n a (wydanie łotewskiego ministerstwa oświecenia), obejmującem sześć sporych tomów, któremu to zbiorowi tak co

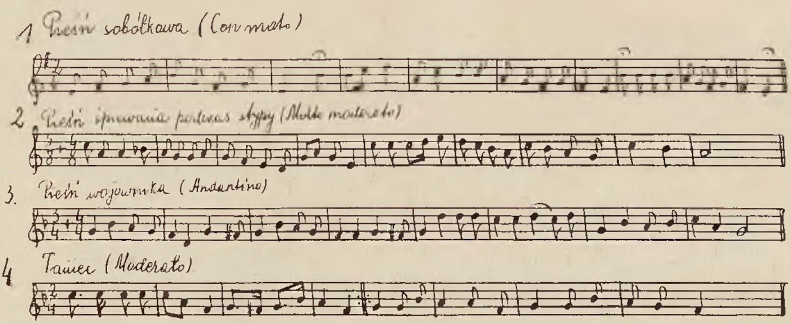
do gruntowności opracowania jak i rozmiaru mogłoby się przeciwstawić niewiele obcych dzieł tego rodzaju. Równie zasłużoną, a tylko skromniejszą w rozmiarach jest publikacja Andreja J u r j a n s a: „Latviju tautas muzikas materjali“ (Materjały do ludowej muzyki łotewskiej, wydane przez Łotewskie Towarzystwo w Rydze). W czterech tomach, do których po śmierci autora dodano dwa dalsze, uczyniono po raz pierwszy próbę naukowego opracowania materjału muzycznego, zebranego głównie przez autora. Tem samem otwarto wrota dla dalszych tego rodzaju prac, zwłaszcza że łotewskie ministerstwo oświecenia utworzyło fachowo kierowaną sekcję folklorystyczną w celu racjonalnego zbierania pieśni ludowych i poświęca tej sprawie baczną uwagę. Możemy więc liczyć na wszechstronne i obszerne opracowanie materjałów, które w zbiorze ministerstwa wynoszą już około 8000 numerów, z których ok. 1500 zebrał sam kierownik sekcji, Emilis M e l u g a i l i s. Cyfry te odnoszą się też do warjantów i „zinges“ (p. niżej). Jaką przysługę oddaje się przez to nietylko etnografowi, ale i muzykowi, śpiewakowi i słuchaczowi, o tem łatwo można się przekonać, jeśli się poznaje repertoar niezliczonych chórów Łotwy. Ponad jedną trzecią część stanowią pieśni ludowe w nieraz skomplikowanych opracowaniach, słuchane bodaj nawet chętniej niż pieśni artystyczne. Równocześnie bada się krytycznie ten materjał, który dawniej już zebrano, oczyszcza się z błędów, wynikających z nieporadności i powierzchowności dawnych zbieraczy.

Podobnie jak pieśń litewska rozpada się ludowa pieśń łotewska na *dwa zasadniczo pomiędzy sobą różniące się działy.* Do pierwszego działu należą pieśni recytacyjne, deklamacyjne mające zwrotki 4-wierszowe, treściowo niekiedy luźnie z sobą związane. Dotyczą one zwłaszcza różnych zwyczajów i obyczajów ludowych (wiele np. pieśni św.-jańskich, sobótkowych, wesel, chrztów, pogrzebów; tu należą też pieśni żartobliwe przy pracy, tańcu i pijatyce, pieśni pasterskie, kołysanki i t. p.). Rozpoczyna je zwykle jeden głos prowadzący, główny („*teicejs*“, „*sancejs*“), chór wpada w unisonie i oktawie, część zaś śpiewaków wytrzymuje ton kadencyjny melodji jako rodzaj nuty pedałowej („*vilceji*”), inni zaś poddają melodję wariacji („*locitaji*“). Pojemność tych melodyj wynosi od tercji do kwinty.

Do drugiej grupy pieśni należą dłuższe, co do tekstu i melodji zaokrąglone śpiewy o romantycznym, epicznym, legendowym lub balladowym charakterze. Te siegające do oktawy (rzadko ponad nią) pieśni są śpiewane przez jeden głos lub także przez chór w unisonie (oktawie), przyczem nie rzadko poszczególny śpiewak improwizuje warianty. Poza wyżej wspomnianym wypadkiem śpiewania naprzemian zachodzi wielogłosowość nadzwyczaj rzadko, conajwyżej w poszczególnych frazach,

zapewne jako rezultat równoczesnego wykonywania warjantów, w przeciwieństwie do litewskich pieśni, „*giesmés*“ (por. zbiór *Sabalianskasa*), z nieregularnie prowadzonemi głosami, których geneza da się wyprowadzić również ze śpiewania naprzemian. W każdym razie te w paralelach śpiewane pieśni sprawiają zupełnie chaotyczne wrażenie. Śpiewu z harmonicznie towarzyszącemi głosami nie spotkałem nigdzie. W nowszych czasach w pobliżu miast można słyszeć spiew w tercjach.

Pod względem melodycznym nie wszystkie pieśni dadzą się łatwo zanotować i to nietylko te, które posiadają deklamacyjny charakter. Nawet najwprawniejsze śpiewaczki (które z trudem można nakłonić do śpiewu) wykazują wahania w intonacji, posuwając się aż do jaknajbardziej zdecydowanych 1|3 - tonów, przed których korekturą się ener-



gicznie bronią. Użycie tych ostatnich potwierdzają zdjęcia fonograficzne. W tonacjach majorowych często zachodzi kadencja miksolidyjska. Czysta tonacja mollowa (z podwyższonym VII stopniem) wzbudza często podejrzenie przesady w intonacji. Najczęstsze są tonacje dorycka i frygijska i ich warjanty. Pieśni nowszego pochodzenia łatwo poznać po ich melodycznej zależności od tonów harmonicznych.

W melodjach ludowych łotewskich panuje niemal zupełny brak wszelkiej melizmatyki. Pod względem rytmicznym widzimy wielką różnorodność, brak jednak zupełnie jambicznego przedtaktu; łotewski język posiada bowiem akcent na pierwszej zgłosce słowa. Częste są nieregularnie złożone takty: 5- i 7-dzielne. Pod względem metrycznym następstwo jest jednak regularne, rzadkie są melodje z nieregularnie zmieniającemi się rytmami. Harmoniczny podkład nie da się wyjaśnić zazwyczaj stereotypowemi formułami. Zboczenia modulacyjne są ze względu na krótkość melodyj (zazwyczaj 8-taktowych) zazwyczaj wykluczone, ale zdarzają się niekiedy.

Osobne miejsce zajmują t. zw. „*zinges*“, kursujące w niemałej ilości są to naogół nieźle ułożone śpiewki bänkelsängerów, produkt daw-

niejszej sztuki jarmarcznej. Co do tekstu są to ballady o różnych okropnych zdarzeniach, w których conajmniej dwoje ludzi umiera. Ale z punktu widzenia historyczno-kulturalnego zasługują one jednak na pewną uwagę, ponieważ są niepozbawione pewnego esprit w melodyce.

W związku z powyższemi uwagami należy wspomnieć o łotewskich pieśniach tanecznych („*rotalas*“). Są one tylko częściowo autentyczne, gdyż i w słowie i w melodji są często zależne od obcych, łatwo dających się wykazać wzorów. Zebrano też pewną ilość melodyj przeznaczonych do wykonania na ludowych łotewskich instrumentach. Te ostatnie są jednak na Łotwie na wymarciu. Znajdujemy je tylko w pewnych odległych okolicach, zwłaszcza koło Libawy i Połągi na wybrzeżu, gdzie zachowały się jeszcze małe orkiestry złożone z tych instrumentów. Monochord („*fagots*“) służył zapewne raczej celom intonacyjnym w wiejskich szkołach. Najstarszym cytrowym instrumentem jest „*kokle*“. Jurjans ułożył szereg harmonicznych utworów dla tego instrumentu według wiejskiego oryginału. Nie łotewskiego pochodzenia są dudy, które zapewne już dość dawno przybyły do Łotwy. Zupełnie jednak oryginalnym instrumentem jest róg „*ażu rags*", dla którego istnieje kilka melodyj. Tony wydobywane przez ten istrument nie należą do bardzo estetycznych.

Wraz z zanikiem wiejskich „kruge“ (karczem) z ich swoistą wesołością pada ofiarą wiejskie muzykanctwo. Rubaszno - prymitywne są, podobnie jak te „ansamble“ złożone z harmonji ręcznej, skrzypiec, klarnetu i kontrabasu, także określenia tańców i sama muzyka; samodzielnie wynalezione rzeczy łączą się z naśladowanemi w pstrej mięszaninie. Ale niejednemu tańcowi trudno odmówić humoru.

W coraz szybszem tempie toczące się koło kultury zniszczyło bardzo wiele rodzimości i niszczy nadal. Ale pocieszającem jest, że nie wszystkie dawniejsze wartości padły ofiarą postępu, że nie brak usiłowań zachowania pewnej ciągłości pomiędzy dawnem a nowem.

Wreszcie kilka słów o opracowaniach pieśni ludowych łotewskich. Dawniejsze opracowania na modłę niemiecką, z reguły czterogłosowe, pochodziły głównie od Janisa C i m z e (um. 1881) i Karlisa B a u m a n a, kompozytora narodowego hymnu łotewskiego (um. 1905) i zawierały najróżniejsze błędy w zanotowaniu melodyj i rodzaju harmonizacji. Dopiero Andrejs J u r j a n s (zm. 1922) rozpoczął okres nowy, artystycznie i technicznie wyższy, opierając się głównie na swych zbiorach melodyj ludowych. Jego sposób opracowywania ich stał się wzorem dla innych, poważniejszych artystów. Obecnie jest Emilis M e l u g a i l i s najgruntowniejszym znawcą i najwytrwalszym kompozytorem opracowującym pieśń ludową łotewską. Do niego przyłączają się z powodzeniem

inni, jak Jekabs Graubinš, Adolfs Abele, Janis Kalnins i t. d. Także łotewska muzyka instrumentalna zawdzięcza wiele pieśni ludowej, pielęgnowanej przez liczne łotewskie zespoły chóralne, odbywające corocznie festivale.

OD REDAKCJI. Do wybitnych kompozytorów łotewskich, opracowujących melodje ludowe, należy również autor powyższej pracy, P. Rektor J. Wihtols, którego zbiór 200 opracowań tych melodyj dla śpiewu i na fortepian ukazał się w Rydze nakładem P. Neldnera. Dołączamy cztery charakterystyczne łotewskie melodje ludowe.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

MUZYKA BLIŻSZEGO WSCHODU

II.

MUZYKA TURECKA

Gdybyśmy najogólniej podzielić chcieli całą produkcję muzyczną świata, to pominąwszy muzykę ludów prymitywnych, np. w głębi Afryki, na wyspach Polinezji i t. p., moglibyśmy wyróżnić w niej dwie wielkie grupy: muzykę zachodnią albo *europejską* i muzykę *orjentalną*. Przez muzykę orjentalną rozumieć należy przedewszystkiem muzykę *arabską i turecko-perską*. Zasięgiem swym obejmują one olbrzymią połać świata cywilizowanego. a mianowicie: od Gibraltaru wzdłuż wybrzeży północnych Afryki i od Bałkanów przez Azję aż ku Indjom. Muzyka arabska i turecko - perska są zatem rozpowszechnione w Maroku, Algierze, Egipcie, w Grecji i na wyspach greckich, w Turcji, Arabji, Persji, Palestynie, Syrji, Turkestanie, w krajach kaukazkich, w Afganistanie i reszcie krajów azjatyckich, aż po granice Chin i Japonji. Wszystkie narody, zamieszkujące te kraje, śpiewają i na swych instrumentach grają melodje, oparte na tonach gamy, która materjałem swym różni się od gamy europejskiej. Bo podczas gdy my, w muzyce europejskiej, posiadamy tylko *dwie* podstawowe *miary tonu,* dwa zasadnicze interwały, t. j. *ton cały i półton,* to muzyka orjentalna ma *trzy* takie *miary* podstawowe, trzy zasadnicze interwały, t. j. *ton wielki, ton mały i półton wielki.*

W muzyce europejskiej, w t. zw. systemie *trybu majorowego* (dur) i *minorowego* (moll) różnica gam podstawowych: durowej (majorowej) i mollowej (minorowej) zależy jedynie od położenia półtonów. W gamie *durowej*, np. *c — d — e – f — g — a — h – c*, następują po sobie kolejno: dwa całe tony, półton, trzy całe tony i półton. W gamie *mollowej* (t. zw. czystej), np. *a — h – c — d — e – f — g — a*, tworzą szereg kolejny: cały ton, półton, dwa całe tony, półton i dwa całe tony. Półtony zatem

leżą w gamie durowej między 3 i 4 oraz 7 i 8 tonem gamy, w gamie mollowej zaś między 2 i 3 oraz 5 i 6 tonem.

Podstawowa gama *orjentalna* ośmiotonowa różni się od europejskiej gamy durowej przedewszystkiem tem, że półtony znajdują się w niej między 3 i 4 oraz 6 i 7 tonem gamy, np. *c — d — e – f — g — a – b — c*. Odpowiada ona zatem gamie kościelnej miksolidyjskiej: *g — a — h – c — d — e – f — g*. Prócz położenia półtonów, drugą zasadniczą różnicą jest sama konstrukcja gamy. Gama durowa przedstawia się jako złożenie *rozłączne* dwu jednakowych tetrachordów, oddzielonych od siebie całym tonem; np.:

c — d — e — f — g — a — h — c
1 1 ½ 1 1 1 ½
1

gama orjentalna natomiast przedstawia złożenie *łączne* dwu jednakowych tetrachordów zapomocą tonu wspólnego, z dodaniem u góry tonu całego; np.:

c — d — e — f — g — a — b — c
1 1 ½ 1 1 ½ 1

Trzecia istotna różnica między temi dwiema gamami leży w materjale dźwiękowym. Zamiast bowiem całych tonów i półtonów, które składają się na gamę durową, mamy w tej gamie orjentalnej następstwo właściwych jej interwałów, a mianowicie następują w niej po sobie kolejno: ton wielki, ton mały, półton wielki, ton wielki ton mały, półton wielki i ton wielki. W ułamkach zwyczajnych, określających stosunek długości strun drgających, gamy te (w wartościach przybliżonych) przedstawiają się, jak następuje:

Gama durowa (temperowana):

c		*d*		*e*		*f*		*g*		*a*		*h*		*c*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{24}{25}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{24}{25}$	

Gama orjentalna (turecko perska):

c		*d*		*e*		*f*		*g*		*a*		*h*		*c*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{3}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

Dokładne wartości tonu małego i półtonu wielkiego wyrażają się w drugim wzorze ułamkami następującemi: zamiast $\frac{9}{10}$ ton *mały*, równy 2 limma, przedstawia się ułamkiem $\frac{59049}{65536}$, zamiast $\frac{15}{16}$ *półton wielki*, równy *apotome*,

ułamkiem $\frac{2048}{2187}$. A zatem, gama turecko-perska, w wartościach dokładnych wyraża się wzorem:

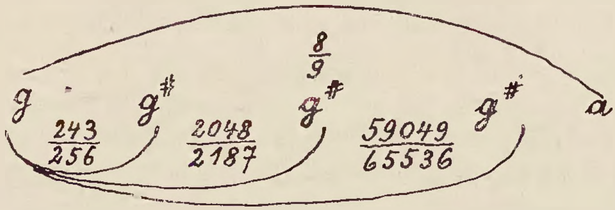
c		*d*		*e*		*f*		*g*		*a*		*b*		*c*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{59049}{65536}$		$\frac{2048}{2187}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{59049}{65536}$		$\frac{2048}{2187}$		$\frac{8}{9}$	

Z powodu tych różnic w wysokości poszczególnych tonów gamy europejskiej i orjentalnej, Europejczyk, słuchając po raz pierwszy autentycznej muzyki orjentalnej, odbiera wrażenie takie, jakgdyby była ona „fałszywa“ lub „rozstrojona”: pragnąłby pewne jej tony nieco podwyższyć, inne nieco obniżyć — jednem słowem, sprowadzić melodję orjentalną do miar podstawowych europejskich, całego tonu i półtonu. Oczywiście odebrałby przez to muzyce orjentalnej charakter odrębny, właściwy, a nadałby jej brzmienie inne, znów dla człowieka Wschodu niezrozumiałe, „fałszywe“. Tak właśnie dzieje się w kompozycjach europejskich, pisanych „w stylu orjentalnym“. Kompozytorowie europejscy, skrępowani półtonami i całemi tonami naszego systemu temperowanego, nie mogą żadną miarą oddać bogactwa dźwiękowego melodji orjentalnej. Zbliżają się tylko do niej w ogólnym zarysie linji melodycznej. Wiernie natomiast mogą naśladować właściwe muzyce orjentalnej rytmy oraz w przybliżeniu barwę instrumentalną w zespole orkiestrowym. W ogólnym wszakże charakterze kompozycja europejska w stylu orjentalnym przedstawia się ze względu na melodję, jak tekst w języku obcym, czytany przez kogoś według zasad fonetycznych jego języka ojczystego.

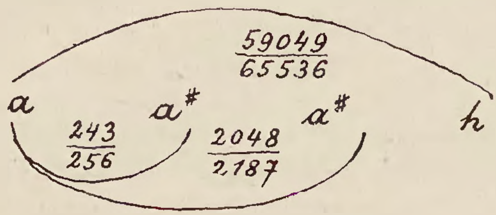
W ośmiotonowej gamie europejskiej każdy ton cały ulec może podziałowi na dwa równe półtony. Ostateczną konsekwencją takiego podziału jest zamiana gamy ośmiotonowej na dwunastopółtonową czyli chromatyczną.

Ośmiotonowa gama turecko-perska również ulec może rozszerzeniu przez dodanie tonów pośrednich. Możliwości jest tu jednak znacznie więcej, niż w gamie europejskiej, mającej do dyspozycji jedynie półtony. I tak: w obrębie tonu wielkiego $\frac{8}{9}$ znaleźć się mogą *trzy tony pośrednie*, naprzykład między *g* — *a* znajdziemy najpierw jedno *g* podwyższone z wartością $\frac{243}{256}$, drugie z wartością $\frac{2048}{2187}$ i trzecie *g* z wartością $\frac{59049}{65536}$ notowane zwykle jako obniżenie *a*. W obrębie tonu małego $\frac{59049}{65536}$, naprzykład *a* — *h* znajdziemy *dwa tony pośrednie*, a to: jedno *a* podwyższone z wartością $\frac{243}{256}$ i drugie z wartością $\frac{2048}{2187}$. Wreszcie w obrębie półtonu wielkiego $\frac{2048}{2187}$ naprzykład *h* — *c*, spotykamy również *dwa tony pośrednie:* jeden, *h* podwyższone z wartością $\frac{524288}{531441}$ i drugi z wartością $\frac{243}{256}$ przedstawiany zwykle jako obniżenie *c*.

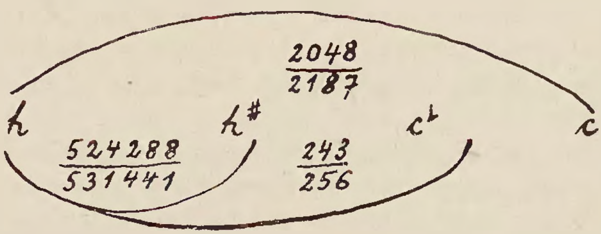
A zatem *ton wielki* muzyki turecko-perskiej podzielony jest trzema tonami pośredniemi w sposób następujący:



Ton mały tej muzyki zawierać może dwa następujące tony pośrednie:

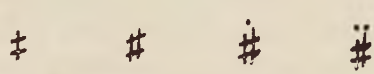


Wreszcie *półton wielki* wykazuje również dwa tony pośrednie, a to:

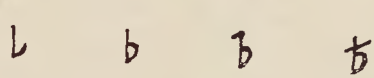


Do pisemnego oznaczenia tych pośrednich tonów, podwyższonych czy obniżonych, nie wystarczają, rzecz prosta, nasze znaki podwyższenia (krzyżyk) i obniżenia (bemol). To też teoretycy tureccy, np. Raouf Yekta Bey [1]), przyjmują następujące znaki:

Podwyższenia (krzyżyki)

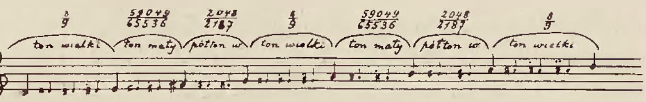


Obniżenia (bemole)



[1]) La musique turque. Encyclopédie de la Musique I, 5, str. 2845—3064. Paris 1922.

Przy pomocy tych znaków można muzykę turecko-perską dokładnie zapisać w notacji europejskiej na systemie pięciolinjowym. Rozszerzona tonami pośredniemi ośmiotonowa gama turecka obejmuje 24 tonów, a w notacji naszej z zastosowaniem zróżnicowanych znaków podwyższenia i obniżenia przedstawia się ona, jak następuje:



Powyższe przedstawienie stosunków akustyczno-matematycznych ma na celu rozwianie panujących przesądów, jakoby gama turecka opierała się na ćwierćtonach. Jest to zresztą mniemanie, rozpowszechnione nietylko wśród laików, lecz także wśród muzyków, a nawet w nauce europejskiej, chętnie przyjmującej w drodze symplifikacji podział skali na 24 tonów jako podział na ćwierćtony, analogiczne do 12 półtonów skali temperowanej europejskiej [2]). Zwalczają to błędne rozumienie muzyki orjentalnej, w szczególności turecko-perskiej, teoretycy tureccy i perscy. Niewątpliwie, w muzyce tej słyszymy ćwierćtony i inne interwały, większe lub mniejsze od całego tonu i półtonu, źródłem ich wszakże nie jest mechaniczny podział oktawy na 24 ćwierćtonów, lecz podwyższenia i obniżenia w obrębie interwałów naturalnych, przedstawione powyżej.

Rzecz prosta, iż bogactwo interwałów małych, niezłożonych, sprawia, że także interwały większe, złożone, przedstawiają w muzyce tureckiej i liczebnie i jakościowo znacznie większą rozmaitość, niż w muzyce europejskiej. Obok interwałów wspólnych obu tym rodzajom muzyki, jak: ton wielki (cały), oktawa, kwinta i kwarta czysta, istnieje szereg interwałów, jakich w muzyce naszej nie posiadamy. Jakość ich zależy od jakości składających się na nie interwałów podstawowych. Dla przykładu wspomnę tylko, że np. kwarta w muzyce turecko-perskiej ma 9 form konsonujących, kwinta 14 takich form i t. d. [3]).

Najważniejszą obok różnic miar interwałowych sprawą jest dla muzyki orjentalnej w porównaniu z muzyką europejską kwestja t. zw. *modi*, trybów, znanych europejskiej muzyce ze średniowiecznej teorji muzycznej oraz z teorji muzyki starożytnej Hellady. Nie wchodząc w szczegóły stosunku orjentalnej i europejskiej teorji muzyki do teorji muzyki greckiej, wystarczy tylko stwierdzić, iż Hellada zarówno dla jednej jak i drugiej była źródłem pierwotnem. Europejska teorja muzyczna, usta-

---

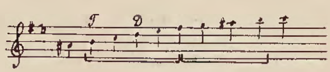
[2]) Patrz np. A d l e r G., Handbuch der Musikgeschichte, L a c h m a n n R., Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker i w. i.

[3]) Raouf Yekta Bey, l. c. str. 2991 i n.

liwszy dwie miary tonalne: cały ton i półton, przyjąwszy w systemie temperowanym enharmonję, t. j. zniwelowanie różnic między podwyższeniem jednego tonu a obniżeniem tonu sąsiedniego, umożliwiła wprawdzie potężny, wspaniały rozkwit polifonji i harmonji, lecz równocześnie, pod względem melodycznym zubożyła muzykę europejską artystyczną, ograniczyła ją do dwu tylko „*modi*”, dwu trybów: majorowego (dur) i minorowego (moll), przyznając jedynie każdej z dwu różnych gam zdolność dwunastokrotnej transpozycji. Muzyka orjentalna natomiast zachowała owych *modi* (trybów) bardzo wiele, przyczem rodzaj „*modus*” zależy od niezmiennego tonu początkowego (*initialis*), od rodzaju kwarty i kwinty, składających się na gamę 8-tonową, od jej tonów głównych t. j. *T*(oniki) i *D*(ominanty), a także od „*ambitus*“ (pojemności) melodji. Teoretycy tureccy (np. Raouf Yekta Bey) podają 30 najważniejszych „*modi*“, zaznaczając jednak, że praktyka ludowa zna ich 90! Każdy *modus* ma swą odrębną nazwę. Dla przykładu i porównania z gamami europejskiemi zacytuję dwa „*modi*“ muzyki tureckiej: *Adżem - Asziran* i *Hüzzam* (Raouf Yekta Bey l. c. str. 2999 i 3007).

Adżem-Asziran

Hüzzam

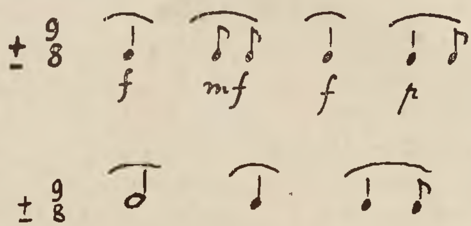


Jakkolwiek i pierwszą i drugą z tych gam możnaby uznać za zbliżone do gam europejskich: pierwszą do damy majorowej, drugą — do minorowej, to jednak zapominać nie wolno, że naprzykład odegranie tych gam na fortepianie, mającym ustalone interwały całego tonu i półtonu, ukazałoby nam owe gamy jakby w „krzywem zwierciadle” dźwiękowem. W sposób właściwy mógłby je natomiast wykonać skrzypek lub odśpiewać śpiewak bez towarzyszenia fortepianu. Jak wiadomo bowiem, nasi skrzypkowie i śpiewacy, idąc za wrodzonem poczuciem muzykalnem, wykonują często w miejsce sztucznych interwałów naszego systemu temperowanego interwały naturalne, czyste, a więc te, jakie zachowały się po dziś dzień w praktyce orjentalnej.

Pierwsza gama, *Adżem-Asziran* składa się z kwarty *f-b* i kwinty *b-f*, przyczem *T*(oniką) jest *f* (niższe), a *D*(ominantą) *f* (wyższe). Kwarta składa się z dwu tonów wielkich i półtonu małego, kwinta — z trzech tonów wielkich i półtonu małego (diatonicznego).

Druga gama, *Hüzzam*, złożona jest z kwinty *h-fis* i kwarty *fis-h*, przyczem *T*(oniką) jest *h*, a *D*(ominantą) *d*. Jakość i kolejność interwałów jest następująca: kwinta obejmuje ton mały, ton wielki, półton wielki i ton wielki, kwarta—ton mały, ton wielki i półton wielki[4]).

Ze względu na budowę melodyj orjentalnych bardzo ważne są stałe schematy formalno-rytmiczne. Dla muzyki tureckiej podają teoretycy 40 takich zasadniczych schematów, z których każdy posiada szereg odmian i form pochodnych, nie mówiąc już o łączeniu się rozmaitych schematów w kolejnem następstwie. I one również, podobnie jak gamy, mają swe odrębne nazwy. Dla przykładu podaję dwa pospolite schematy rytmiczne tureckie:



Podane tu najogólniejsze wiadomości z teorji muzyki turecko-perskiej mogą już posłużyć jako pomoc do słuchania ze zrozumieniem oryginalnej muzyki tureckiej. Trzeba jednak uświadomić sobie jeszcze różnice, jakie leżą w rodzaju instrumentów, używanych w Turcji i wogóle na Wschodzie, oraz odrębne cechy techniki wokalnej wykonawców.

Głos śpiewaka czy śpiewaczki tureckiej różni się brzmieniem od głosu europejskiego nietylko z powodu odmiennego materjału dźwiękowego, z jakiego zbudowane są melodje tureckie, lecz także z powodu odmiennej emisji głosu. Głos ten prawie zawsze jest gardłowy lub nosowy, przyczem śpiewacy bardzo często posługują się falsetem. Dołączają się tu jeszcze przeróżne t. zw. manjery, jak portamento, tremolo, koloratury i t. d., zupełnie różne od analogicznych praktyk europejskich. To też w taką melodję turecką, przez śpiewaka wykonaną, trzeba się wsłuchać raz, drugi, trzeci i dziesiąty, aby odczuć i zrozumieć odrębne piękno orjentalnej linji melodycznej i w pięknie tem się roz-

[1]) Ze względów technicznych zmuszona jestem zrezygnować z podania melodyj przykładowych, które mogłyby zilustrować zastosowanie *„modi“* w praktyce. Odsyłam więc do wspomnianej pracy Raouf Yekta Bey, zawierającej obfity materjał przykładowy. Równie cenne przykłady, w ilości 20 fonografowanych melodyj tureckich oryginalnych, zawiera rozprawa p. t. A b r a h a m O. & H o r n b o s t e l E. v., Phonographierte türkische Melodien (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft I, München 1922). Właściwy charakter rozmaitych *„modi“* tureckich najlepiej poznać można ze zdjęć gramofonowych (np. Columbia, His Masters Voice, Parlophone i t. d.), które w tytułach reprodukowanych kompozycyj podają zwykle nazwę *„modus“*.

smakować. Również instrumenty tureckie z powodu odmiennej budowy, niż instrumenty europejskie, wymagają ze strony słuchacza europejskiego pewnego wysiłku, o ile pragnie on swe wrażenia estetyczne słuchowe wzbogacić nowemi, naprawdę artystycznemi przeżyciami. Z pośród instrumentów tureckich wymienić trzeba bodaj najważniejsze [5]):

1. *Instrumenty smyczkowe.* Reprezentuje je *keman*, i to w trzech głównych postaciach: *a*) *sine-keman'* odpowiadający znanej i rozpowszechnionej ongiś w Europie *viole d'amour*, *b*) *keman*, skrzypce, odpowiadające naszym dzisiejszym skrzypcom, lecz strojone d^2-a^1-d^1-g (zamiast: e^2-a^1-d^1-g), oraz *c*) *kamancze*, małe skrzypce o 3 strunach, strojone d^2-g^1-d^1.

2. *Instrumenty strunowe szarpane* (z szyjką i bez szyjki). Najstarszym, najbardziej rozpowszechnionym i ulubionym instrumentem tej grupy, bardzo pospolitym u Turków, Persów, Arabów i wogóle narodów orjentalnych, jest *ud*. Instrument ten posiada 11 strun, z których jedna jest pojedyńcza i strojona osobno, a z pozostałych 10 co dwie, naciągnięte razem, strojone są parami. Strój jest następujący: a—g^2-d^2-a^1-e^1-d^1. Obok *ud* ważne miejsce zajmuje *tambur*, instrument o 3 strunach, w których co dwie naciągnięte są razem i strojone parami: d^1-d^1-c^1-a. Instrument ten do niedawna jeszcze był bardzo rozpowszechniony w Turcji jako instrument solowy domowy. Znaczenie jego było niemal takie, jak znaczenie fortepianu w Europie. Często również używany jest w duecie z kemancze, podczas gdy ud, zazwyczaj również w zespole z kemancze, służy jako akompanjament do śpiewu.

Z instrumentów strunowych szarpanych, bez szyjki, zachowały się i dość jeszcze pospolite są w Turcji dzisiejszej; *ganun* i *santur*. Oba te instrumenty, podobne są do dawnego *psalterium*, przypominają budową i techniką gry cymbały. *Ganun*, używany w Turcji, ma kształt trapezu, o kącie bardzo ostrym przy dłuższym z dwu boków równoległych. Posiada on 72 strun, strojonych od *H* do d^3, a gra się na nim zapomocą jakby pierścieni kolczastych, nakładanych na palce wskazujące obu rąk. Instrument ten stanowi w zespole orkiestrowym podstawę.

3. *Instrumenty dęte.* Jest ich wielka obfitość i wielka rozmaitość. Najważniejszym z nich jest *nei*, w rozmaitych postaciach, instrument zbliżony do fletu, oraz *zurna*, rodzaj oboju.

4. *Instrumenty perkusyjne.* Z pośród nich najważniejszy jest bębenek *def*, z jednej strony powleczony skórą, a na obwodzie zaopatrzony w t. zw. *z i l*, to jest jakby talerzyki metalowe, wydające szczególny

[5]) Z powodu trudności wydawniczych nie umieszczam tutaj podobizny opisywanych instrumentów tureckich. Znaleźć je można we wspomnianej pracy Raouf Yekta Bey, częścią także w tym samym tomie „Encyclopédie de la Musique" w pracy p. t. J. Rouanet La musique arabe, dalej w dziełach C. Sachsa, W. Heinitza (Instrumentenkunde) oraz w „Encycl. de la Mus." cz. II, t. III: Technique instrumentale, i t. p.

dźwięk przy uderzaniu ręką w bębenek. I w tej grupie istnieje również cały szereg instrumentów, różniących się wielkością oraz szczegółami budowy.

Zespół orkiestrowy turecki tworzą zazwyczaj: *ganun*, *ud*, *keman*, i *kemancze*, oraz *def*. Dołączają się do nich jeszcze instrumenty dęte, a w muzyce wojskowej liczne instrumenty perkusyjne, których rola ogranicza się do zaznaczania i podkreślania rytmu.

Bogactwo rytmiki i bogactwo tonalne muzyki orjentalnej jest wyrazem niezwykle subtelnego zmysłu melodycznego i rytmicznego narodów orjentalnych. W melodji i rytmie znajdują one pełne zadowolenie swych dążeń artystycznych. Muzyce orjentalnej obcą jest harmonja i polifonja. Ale, czyż nie one to właśnie doprowadziły muzykę europejską do zamknięcia się w ciasnym kręgu tonalności dur i moll, z którego dziś przez politonalność i atonalność, przez sztuczne konstrukcje ćwierćtonów i podział tonu na części trzecie pragnęliby się wyrwać kompozytorowie europejscy? Czy trzeba tu jednak schematycznych, spekulatywnych konstrukcyj, by z jednej sztuczności: systemu temperowanego skali 12-półtonowej, popaść w drugą sztuczność: systemu temperowanego skali 24-ćwierćtonowej? Przecież przed zwycięstwem systemu temperowanego śpiewano i grano w Europie według tradycji indoeuropejskiej, która triumfowała w teorji muzycznej Hellady! A i dziś jeszcze, nasz chłop, nasz góral, śpiewa i gra, jak mówi „muzykalny inteligent“ — fałszywie... Nie zawsze są fałsze, lecz często tylko — bogata, naturalna skala tonów, nie wtłoczona w ciasne, sztuczne ramy 12-półtonowej gamy systemu temperowanego!

Wszystko to staje się jasne i naturalne dopiero wtedy, gdy bezpośrednio zetkniemy się z muzyką orjentalną, najłatwiej z najbliższą nam przestrzennie — muzyką turecką. Jej historja, najściślej związana jest z historją muzyki perskiej, która dla jej powstania i rozwoju była podstawą, oraz z historją muzyki arabskiej. Najsławniejszy teoretyk orjentalny średniowiecza, Al-Farabi (z wieku X), autor dzieła o muzyce w języku arabskim[6]), przez Turków uważany jest za uczonego tureckiego. Późniejsi teoretycy, jak Ibni-Sina, Abd-ul-Mumin i inni niewiele nowego wnieśli do teorji muzyki orjentalnej, idąc wiernie śladami Al-Farabiego. Muzyka turecka znajdowała zawsze poparcie i opiekę sułtanów, to też mimo charakteru ludowego, przeważnie, i po dziś dzień jeszcze, tradycjonalnego, zachowały się niektóre dość dawne jej zabytki.

---

[6]) Ukazało się ono w przekładzie francuskim R. d'Erlanger'a w r. 1930, P. Genthner, Paris.

Rozwój muzyki tureckiej w znaczeniu artystycznem obserwujemy dopiero od niewielu lat, od chwili powstania Republiki tureckiej i doniosłych reform obecnego jej prezydenta, Mustafa Kemal Paszy. Założenie konserwatorjum muzycznego w Stambule, zorganizowanie badań i publikacyj naukowych, wydatnie popieranych ze strony rządu, stworzyło podstawę renesansu narodowej muzyki tureckiej, za ostatnich sułtanów silnie ulegającej wpływom europejskim, oraz rzuciło podwalinę do podniesienia ogólnej kultury muzycznej, opartej na wzorach zachodnich. Szczególnie ożywioną działalność naukową i muzyczną rozwijają Dr. Mehmed Raghib, wspomniany już Raouf Yekta Bey i Dr. Mehmed Fuad Köprülüzade, znakomity folklorysta, profesor Uniwersytetu w Stambule. Z najważniejszych wydawnictw wspomnieć należy „Wiadomości Folklorystyczne", wychodzące w Ankarze, które opublikowały już szereg osobnych tomów, poświęconych etnografji muzycznej tureckiej, dalej miesięcznik „Muzyka", zajmujący się zarówno muzyką turecką, jak europejską, oraz wydawnictwa Konserwatorjum muzycznego w Stambule. Szereg drobniejszych pism perjodycznych oraz wydawnictwa monograficzne (oryginalne i tłumaczenia) uzupełniają obraz niezmiernie ożywionej działalności młodej Republiki na polu muzyki [7]). W jaki sposób skrystalizuje się ostatecznie rozwój oryginalnej, artystycznej twórczości muzycznej młodotureckiej, pozwolą nam może ocenić to już najbliższe lata. Jakkolwiek dzisiaj silnie zarysowują się w Turcji różnice między zwolennikami muzyki orjentalnej i muzyki zachodniej, europejskiej, przypuszczać można, iż zwycięży w niej raczej kierunek narodowy. Prawdopodobnie młoda generacja muzyczna, wykształcona na wzorach zachodnich, zaczerpnie z nich te tylko środki artystyczne, które nie sprzeciwią się zachowaniu narodowej odrębności muzyki tureckiej, lecz jedynie przyczynią się do doskonalszego jej opracowania technicznego.

W tym krótkim i zwięzłym szkicu informacyjnym, opartym w części tylko na bezpośredniem poznaniu muzyki tureckiej w czasie podróży mej do Turcji w roku 1931, a w znacznej mierze referującym poglądy teoretyków tureckich, celem moim było *jedynie* obudzenie zainteresowania tak artystycznego, jak i teoretycznego dla muzyki orjentalnej. Poznanie jej wydaje mi się w obecnej chwili niemal konieczne, jeśli zdamy sobie sprawę z tego, jak obficie pierwiastki jej zawarte są w europejskiej muzyce XX wieku.

W kwietniu 1932.

---

[7]) Szczegółowy przegląd tych wydawnictw podaje „Revue Musicologie" w nr. 28 (1928), nr. 30 (1930), nr. 35 i 40 (1931) i nr. 41 (1932).

SPRAWOZDANIA

M u z y k a P o d h a l a. Zebrał i ułożył Stanisław M i e r c z y ń s k i. Ilustrowała Zofja Stryjeńska. Wstęp napisał Karol S z y m a n o w s k i. Lwów—Warszawa 1930. Książnica-Atlas. Folio, XXVI, 74 stron.

Jest to niezmiernie pocieszający objaw, że zbieraniem melodyj ludowych lub wogóle wszelkich zjawisk folkloru muzycznego w Polsce zaczynają u nas muzycy zajmować się nietylko (ci niestety najmniej, w przeciwieństwie do Czechosłowacji i Węgier, gdzie takie talenty jak Janácek i Bartók oddają się z zamiłowaniem folklorowi), nietylko muzykologowie, ale i ludzie, których się zwykło nazywać muzykalnymi, a którzy z tych czy innych powodów ogólnych czy osobistych, odnoszą się do muzyki ludowej z entuzjazmem, choćby nawet jednostronnym, byle tylko dalekim od znamion mody lub snobizmu. Jeśli te poczynania mają swe źródło we „wzruszeniach, zachwytach i przeżyciach“ (jak czytamy we wstępie do „Muzyki Podhala“), to tembardziej temperatura naszej sympatji dla entuzjastów muzyki ludowej staje się istotnie bardzo wysoką. Taka współpraca amatorów, przygotowanych muzycznie w niewielkim, ale wystarczającym zakresie i posiadających zdrowy zmysł muzyczny i muzyczne uświadomienie, jest pożądana zarówno dla sztuki jak i nauki, oile oczywiście nie wchodzi na tereny, wymagające *całkowitego* przygotowania muzycznego, teoretycznego i praktycznego, jak to np. widzimy w publikacjach folklorystycznych wielkiego kompozytora węgierskiego i znakomitego etnografa, Béli Bartoka. Tego rodzaju współpraca, ograniczająca się do zbierania i notowania w należyty, t. j. najzupełniej autentyczny i niekiedy nawet bardzo trudny sposób, melodyj ludowych w drodze bezpośredniej lub jeszcze lepiej z pomocą aparatu fonograficznego, może mieć niekiedy bardzo wysoką wartość, stojącą w prostym stosunku do muzycznego *uświadomienia* i muzycznej *inteligencji* zbieracza-amatora, od którego wymaga się pełnej ilości *jasno skrystalizowanych pojęć*, związanych z pracą folklorystyczną i stanowiących jej podstawę. Jest rzeczą jasną, że wartość zbiorów tego rodzaju stoi również w prostym stosunku do sposobu wykonywania tej pracy i do ich wiarygodnej autentyczności. Amatorów-zbieraczy melodyj ludowych istnieją za granicą dość wielkie kadry. Są to ludzie różnych zawodów, nie uważający się ani za artystów ani za uczonych, zadowoleni, że mogą dorzucić wielkie nieraz quantum do ogólnej pracy nad muzyką ludową swego lub także innego narodu i państwa. U nas kadry te są jeszcze bardzo małe, być może z tego powodu, że albo się jeszcze nie docenia należycie takiej pracy zresztą *nie cierpiącej zwłoki*, albo się nie ma dość wytrwałości, potrzebnej do takiej pracy, albo wreszcie z tego powodu, że zmalał poziom nawet tego rudymentarnego przygotowania „teoretyczno“ - muzycznego, którego obok innych duchowych kwalifikacyj wymaga praca zbierawcza, dająca się wykonywać zwłaszcza przez oświatowe sfery. Do pracy tego rodzaju jest potrzebny pewien osobisty pociąg, z drugiej zaś strony silne poparcie i wielka inicjatywa, nie mogąca wychodzić tylko ze strony prywatnej, inicjatywa i organizacja równocześnie. Do wytrwałych pracowników w zakresie naszej folklorystyki muzycznej należy u nas właściwie tylko dwóch zbieraczy, nie będących ani muzykami ani etnologami: X. Władysław Skierkowski, opracowujący pieśń ludową w Puszczy Kurpiowskiej, i Stanisław Mierczyński, zajmujący się ludową muzyką Skalnego Podhala. Powiemy: „tylko dwóch“, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt wydania rezultatów ich pracy. Liczbę tę powiększymy przenosząc się już na teren wyższy, na którym pracuje się z pomocą nowożytnych środków technicznych, jak to czyni Prof. Łucjan Kamieński (Poznań), który opracowywał dotychczas tereny Wielkopolski, obecnie zaś rozpoczął pracę zbierawczą także w Pieninach, posługując się nietylko aparatem fonograficznym, ale i nowożytnemi metodami transkrypcji, aby zebrać wielkie zbiory, które odpowiednio opracowane stanowić będą obszerny materjał do wielkich publikacyj, będących pod każdym względem, w każdym najniepozorniejszym nawet szczególe zupełnie

wiernem odbiciem folklorystycznej rzeczywistości. Na Skalnem Podhalu zastosował metodę fonograficzną po raz pierwszy Juljusz Zborowski, dyrektor Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Zbiory jego mogłem dla swych celów wyzyskać. Składają się na nie wyłącznie melodje wokalne i instrumentalne wykonywane solowo, a zatem te, w których samodzielność wykonawcza solisty(-tki) nie doznaje albo żadnego albo conajwyżej minimalnego skrępowania ze strony zewnętrznej, jaką w jednym wypadku może być udział współczynników wykonawczych (kapeli wiejskiej), w drugim zaś sztuka zbiorowego lub solowego tańca, ujęta w równomierność ram rytmiczno-metrycznych. (Oczywiście i tu mogą zachodzić różne wyjątkowe sytuacje).

Zespołowa i prawie bez wyjątku taneczna muzyka jednego terytorjum Podhala stanowi treść publikacji Mierczyńskiego. Już z tego wynika, że tytuł jej jest słuszny, oile chodzi o muzykę i o Podhale. Nie obejmuje ona jednak muzyki *całego* Podhala w znaczeniu etnograficznem, musiałaby bowiem dać przynajmniej najważniejsze i najtypowsze „wzory" muzyki ludowej całego Podhala. Zajmuje się natomiast tylko *Skalnem* Podhalem, t. j. przylegającem bezpośrednio do Tatr. Następnie nie obejmuje *całej* muzyki Skalnego Podhala, t. zn. wokalnej i instrumentalnej, tanecznej i nietanecznej, w jej wszystkich rodzajach i gatunkach. Wydawcy chodziło zapewne tylko o ogólne przedstawienie czegoś, co dałoby się nazwać „stylem podhalańskim" w muzyce ludowej, bez względu na cokolwiek innego, a więc o przedstawienie czegoś ogólnego, co w danej publikacji jest sprowadzone do szczególnego wypadku, t. j. do przeważnie *tanecznej muzyki na Skalnem Podhalu.* Ponadto ograniczył się do materjału, tworzącego repertuar wiejskiej kapeli, czy to ś. p. Obrochty, czy innej jeszcze. Ponieważ zaś na treść publikacji składają się utwory instrumentalne, których pochodzenie jest wokalne (od melodyj śpiewanych na Podhalu czy poza niem), przeto oczywiście mamy tu do czynienia z materjałem wtórnym, wyprowadzonym z materjału pierwotnego. Nie zmniejsza to pod żadnym względem jego wartości, przeciwnie — wartość jego wzrośnie z chwilą wydania wokalnej (śpiewanej) muzyki ludowej na Podhalu; wzrastać ona będzie nawet ustawicznie, ponieważ jest — możemy to już tu powiedzieć — cennym dokumentem „stylizacji" podhalańskiej melodyj własnych lub obcych, wskazującym najwymowniej na to, co jest istotą „stylu podhalańskiego" w muzyce ludowej. W zakresie, do którego wydawca ograniczył się zapewne celowo i świadomie (jakby należało przypuścić), dał materjał chyba niespełna całkowity, i to stanowi jego drugą niezaprzeczalną wartość. Do pracy zabrał się zarówno z entuzjazmem, jak i ze świadomością, że pracy tej nie można odłożyć, jeśli się chce pozostawić wartościową pamiątkę historyczną z pewnego kończącego się okresu w rozwoju (ustawicznym) muzyki ludowej na Podhalu, w szczególności tanecznej i zespołowej.

Wydawca nie posługiwał się fonografem jako aparatem kontrolnym przy dokonywaniu spisywania repertoaru w drodze nutowej. Niewątpliwie stanowiłoby to wielką pomoc i dawałoby silną rękojmię. Pomógł mu jednakże fakt *całkowitego* opanowania pamięciowego nietylko melodyj, ale i wszystkich głosów zespołowych w manierze i stylu wykonawczym kapel podhalańskich, w szczególności kapeli ś. p. Obrochty. Umiejąc utrwalić w nutach *opanowane pamięciowo głosy*, dokonał wszystkiego, czego wymagają elementarne zasady pracy folklorystycznej. Nie jest to — ze względu na rodzaj i charakter oryginalny i wykonawczy wydanych utworów — praca wymagająca jakichś wyjątkowych trudów, towarzyszących np. zbieraczowi melodyj wokalnych egzotycznych lub półegzotycznych (por. np. publikacje Bartóka i inne podobne), ale w każdym razie praca *wartościowa,* jeśli *ściśle* odpowiada co do obrazu nutowego *prawdziwej rzeczywistości muzycznej,* t. j. materjałowi spisanemu następnie w nutach. Pod tym względem wydawca ma jednak pewne wątpliwości, których szczerość przynosi mu jedynie zaszczyt. Czytamy bowiem w jego wstępie do „Muzyki Podhala", co następuje (str. VI): „oddanie jej (t. j. tej muzyki) pierwotnego bogactwa zapomocą *naszego tonalnego systemu nie jest w zasa-*

dzie ścisłe". Wybaczy mi wydawca, że zatrzymam się nieco dłużej przy tem zdaniu brzmiącem nie dość jasno. Naprzód nie wiemy, co oznacza w tym wypadku słowo „*pierwotne*" bogactwo. Czy to odnosi się do pierwotnej muzyki Podhala, tej która może już nie istnieje? Zapewne nie, skoro wydawca publikuje to, co sam słyszał. Mam wrażenie, że chodzi tu może o jakieś istniejące jeszcze (conajmniej w wydanym materjale) na Podhalu pierwotne cechy, które nie dadzą się utrwalić w piśmie nutowem. Pisząc o „naszym tonalnym systemie" nie miał zapewne na myśli *systemu tonalnego*, bo byłoby to dalekie od ścisłości i racjonalności, lecz raczej może *system nutowy*, zapomocą którego można lub nie można wyrazić stosunków pewnego systemu tonalnego albo systemów tonalnych. Tymczasem na podstawie już choćby wydanego w „Muzyce Podhala" materjału można bez najmniejszego trudu rozpoznać „systemy tonalne" w melodjach Podhala... Wydawca niestety nie wyjaśnia nam w swym wstępie, w czem mogą leżeć te „nieścisłości", nie wskazuje miejsc, w których zachodzą, nie podaje nawet ogólnych dyrektyw, z pomocą których możnaby odnaleźć i uzupełnić sobie z mniejszem lub większem prawdopodobieństwem te „nieścisłości", które przecież muszą być typowe, skoro muzyka podhalańska posiada bezprzecznie swój własny „styl". Może jednak nie ma zamiaru tego czynić, biorąc pod uwagę jedynie jakąś „ogólność" obrazu dźwiękowego. Te „nieścisłości" nie leżą w rytmice, nie leżą w ogólnym rysunku melodycznym lub w „harmonice", t. j. zespole głosów. Więc gdzie? Nie w „systemie tonalnym", bo tem dokumentuje się zupełnie jasno w wydanych melodjach. Może tu chodziło nie o system tonalny, lecz o pewne *różnice intonacyjne*, jakie zachodzą w interwałach poza systemem temperowanym? Bo przecież autor sam pisze gdzieindziej, że melodje podhalańskie „oparte są raczej (!) na *starogreckich* (!) *kościelnych* gamach, nie mieszcząc się ściśle w naszej gamie djatonicznej" („Wierchy", X, str. 70), co oczywiście jest wobec djatoniki kościelnych gam („starogreckie" tu pomijamy) mylnem i bezprzedmiotowem. (Mam wrażenie, że pewne zaznajomienie się z zasadniczemi pojęciami teoretycznemi i historycznemi byłoby wydawcy wyszło na niewątpliwą korzyść). Jeśli coś się nie mieści w naszej gamie djatonicznej, to musi należeć albo do chromatyki albo jeszcze *gdzieindziej*. Chromatycznemi melodje Podhala nie są, gdzież zatem należą? Autor odczuwa, że coś „tajemniczego" w nich przecież istnieje. Wie z pewnością dobrze, lepiej może niż wielu innych, że nawet najwierniejsze wykonanie wydanych przez niego melodyj Podhala, z zastosowaniem autentycznego tempa i manier wykonawczych, zawierać będzie brak tego „czegoś", pozornie „tajemniczego", co natomiast istniało w wykonaniu kapeli Obrochty. Wydawnictwa folklorystyczne (np. Bartóka) znają jednak sposoby udostępnienia tego „czegoś" i to w sposób prawie ścisły. W każdym razie, mniemam, wydawca zdaje sobie sprawę z jednej zasadniczej rzeczy: że mianowicie w muzyce podhalańskiej należy odróżnić to, co jest śpiewane lub grane „fałszywie", od tego co jest „nieczystem" (*ze stanowiska systemu temperowanego*). Ma to łączność z banalną już i ujemną opinją o „niemuzykalności" Podhalan, rzeczywiście — fałszywą. Nie wszyscy śpiewacy ludowi na Podhalu są z reguły niemuzykalni, a jednak do czysto intonowanych melodyj wprowadzają regularnie w tych samych miejscach „nieczyste" tony (interwały). W utrwaleniu nutowem są to problematy niełatwe i wymagające odpowiedniego przygotowania etnologicznego i środków, aby je rozwiązać z całkowitą ścisłością. Tych celów naukowych jednak wydawca z pewnością nie miał. Pragnął osiągnąć maksymalną wierność i zgodność między oryginalną rzeczywistością dźwiękową i obrazem nutowym. Osiągnął to w mierze daleko większej, niżby o tem mówiło jego szczere zastrzeżenie. Te niewielkie braki w publikacjach tego rodzaju, zawierających prawie wyłącznie tańce grywane przez zespoły instrumentalne, nie są nigdy rażące i prawie nigdy aż „zasadnicze". Natomiast publikacje, które obejmują melodje grane lub *śpiewane solowo*, albo śpiewane zespołowo, zwłaszcza melodje o nietanecznym charakterze, *muszą* zależnie od warunków danych w terenie etnograficznym posługiwać się znakowaniem przyjętem przez

publikacje wzorowe, jeśli pragną mieć pretensje do już nie wyłącznie naukowych, ale wręcz autentycznych, wiarygodnych, całkowitych, nie podających materjału szkicowo ogólnikowo, lecz z wymaganą ścisłością. Potrzebne są do tego nowożytne metody i środki.

W związku tem, przyznam się, nie rozumiem intencji czy tendencji zawartej w innem zdaniu wstępu. Wydawca pisze: „Ująć w ramki akademickie to tajemnicze „coś", co było od wieków gorączkowo trzepoczącym się ptakiem bezpośredniego natchnienia" (str. V). Nie zdaję sobie sprawy z tego, co wydawca uznaje za „ramki akademickie". Czy to ma być jakiś *inny* sposób zanotowania melodyj ludowych, czy jakaś *inna* forma (zewnętrzna i wewnętrzna) ich wydania, czy fakt ewentualny wydania jakiegoś zbioru melodyj ludowych w jakiejś naukowej instytucji lub naukowem wydawnictwie? A może poprostu wydawca uznaje samo ujęcie melodyj ludowych w piśmie nutowem za „ramki akademickie"? W tym wypadku jednak kompozytor byłby „akademikiem", ponieważ owoce swego „bezpośredniego natchnienia", zawierającego owo tajemnicze „coś", wyraża zapomocą nut, jako symbolów dźwiękowych. Zadaniem zaś wydawcy melodyj czy utworów ludowych jest wydać te melodje ludowe, a nie natchnienie, które je stworzyło i które może być w nich odczytane i wyczute, oile wydanie tych melodyj jest tak wiarygodne, jak w publikacji wydawcy. Czyż bowiem z tego jedynego punktu widzenia wydanie jakieś może być „akademickie" czy „nieakademickie", czy też tylko dobre lub złe, wiarygodne lub niewiarygodne? Uważam że cytowany passus ze wstępu do „Muzyki Podhala" nie jest ani jasny ani konieczny w tak wartościowem wydawnictwie. Nie widzę w nim realnej i objektywnej treści.

Na treść tego wydawnictwa składa się 101 utworów z repertoaru kapeli góralskiej (2 skrzypiec i basy), głównie ś. p. Bartłomieja Obrochty. Wydawca zaopatrzył je pewnemi znakami wykonawczemi, słusznie umieszczając je tylko sporadycznie, ponadto oznaczył metronomicznie tempo, a wreszcie wpisał nazwy poszczególnych utworów według nomenklatury lokalnej (nie w każdym wypadku jednak zgodnej wśród ludu!). Ponieważ ponadto wiemy, w jakich latach powstawał jego zbiór, przeto można powiedzieć, że wydanie to odpowiada „akademickim" wymaganiom (o ile pominiemy możność lub niemożność umieszczenia odpowiednich znaków dla oznaczenia nieco wyższych lub nieco niższych tonów w stosunku do „rzeczywistej rzeczywistości"). Na treść wydawnictwa składają się przeważnie tańce, grywane przez muzykantów góralskich w Zakopanem i Kościeliskach oraz okolicznych wsiach Skalnego Podhala, z których wywodzą niekiedy swe nazwy, nie wskazujące oczywiście na ich pochodzenie z tych wsi, lecz na to, że są one w nich znane lub często grywane albo śpiewane. Stąd takie nazwy, jak: Czorsztyńska, Chochołowska, Czarnodunajecka, Maruszyniańska, Szaflarska, Sichlańska, Ratułowiańska, Rogoźniczańska i t. p. Niekiedy nazwy wiodą nas poza Skalne Podhale: np. Luptowska, Wychodniańska, Spiska, Orawska, Jaworzyńska i t. p. Nazwy te są dla badań nad genezą i pochodzeniem pewnych melodyj przydatne, ale nie oznaczają nigdy źródła melodyj, podobnie ja nazwy rodowe góralskie, dodane do pewnych utworów, nie oznaczają kompozytorów (Sabałowa, Janosikowa, Gąsienicowa, Matejowa, Walczaka i t. p.), lecz muzykantów, którzy je grywali lub jednostek, które je chętnie śpiewały. Najważniejsze znaczenie mają oczywiście nazwy rodzajowe: drobny (w ilości 6), krzesany (20), ozwodna (33), zbójnicka, weselna, zielona, marsz i t. p.

Chodzi obecnie o inną kwestję. Każde wydawnictwo tego rodzaju, czy „akademickie" czy „nieakademickie", podaje materjał według pewnego ugrupowania, co w wydawnictwach folklorystycznych jest ogólnie przyjętą normą, której trzymają się ze zrozumiałych przyczyn *wszyscy*: zarówno muzycy (kompozytorowie), wydający zebrane przez siebie melodje ludowe, jak tembardziej etnologowie muzyczni. Wartość pewnej bibljoteki lub pewnego zbioru wydanego lub niewydanego jest tem większa, im bardziej systematycznym jest

układ całości. O ile mogę wnosić z szeregu szczegółów i nazw utworów, wydawca „Muzyki Podhala“ *dążył* do pewnego systemu. Jednakże system ten nie zarysowuje się wyraźnie. Jeśli wydawca umieszcza na początku melodje zwane „Sabałowemi“, to wynikałoby z tego, że usiłuje grupować swój zbiór według domniemanej dawności melodyj. Jednakże obok „Sabałowych“ znajdujemy już przy końcu zbioru, ale i bardzo często przedtem, melodje, które nietylko mają charakter dawności („starodawności“), ale nawet są znane z dawnych, przedsabałowych czasów i źródeł. Ten więc system byłby conajmniej bardzo trudny do przeprowadzenia w grupowaniu: wymagałby bowiem poprzednio osobnych studjów etnologicznych, które zapewne nie leżą w sferze zainteresowania wydawcy. (Opieranie się w sprawach kultury duchowej na informacjach ze strony ludowej także nie posiada trwałych i niezawodnych podstaw). Wobec tego wydawca wybrał słusznie inny system: według rodzajów utworów, jakkolwiek i ten system, niezawsze stosowany z całkowitą dokładnością, ma swoje ujemne strony. Jak bowiem wiadomo powszechnie, lud bardzo często, nawet stale, wyprowadza z jednej zasadniczej melodji szereg warjantów i zastosowuje je do różnych rodzajów tańców. Grupowanie więc według rodzajów tanecznych sprawia, że dwie lub więcej melodyj, pozostających do siebie w stosunku warjantów, znajdzie się w dwóch różnych grupach. Tak więc trudności były do pokonania bardzo znaczne. Usunęłoby je tylko trzymanie się zasady: należy podawać melodję zasadniczą i jej warjanty obok siebie, bez względu na to, czy jeden warjant w jednym wypadku ma taką nazwę, w innym zaś inną. O ile zdołałem się przekonać, na Podhalu — podobnie jak w każdym regjonie każdego kraju — istnieje kilka zasadniczych melodyj, z których są wyprowadzane mniej lub więcej liczne warjanty. Zarówno melodje zasadnicze jak i warjanty wchodzą z sobą w bliższe związki formalne, melodyczne i rytmiczne, mieszają się i krzyżują, wskutek czego powstają twory nowe, niekiedy żyjące krótko, niekiedy jednak wypierające swych „rodziców“ i swe „rodzeństwo“. Jest to znana tajemnica biologji pieśni i melodyj ludowych. Tak więc wiele melodyj w zbiorze Mierczyńskiego da się sprowadzić do wspólnego mianownika. Nie przynosi to *żadnej* ujmy dla wartości tego zbioru. Owszem — im więcej warjantów, tem silniejszy dowód muzycznej aktywności ludu.

Nie miejsce tu na etnologiczne rozpoznawanie genezy i charakteru tych melodyj i ich zespołowo-instrumentalnych ujęć przez kapelę góralską. Pisze o nich ze stanowiska artysty i swych wrażeń w przedmowie do „Muzyki Podhala“ Karol Szymanowski, zawdzięczający tej muzyce wiele twórczych podniet. Graficzna strona „Muzyki Podhala“ przedstawia się pod każdym względem okazale. Oprawiono ją istotnie w „złote ramy“, nawskróś twórczych ilustracyj Zofji Stryjeńskiej.

(Na końcu wydawnictwa znajdujemy jeszcze „errata“, sporządzone dość dokładnie. Nie umiem jednak wytłumaczyć sobie faktu, dlaczego pomiędzy sprostowaniami umieszczono z melodji nr. 17 takt drugi i nie sprostowano tego, co miało być sprostowane. Zdaje mi się, że chodziło o ton *f* w partji drugich skrzypiec. Pomiędzy erratami winien był znaleźć się takt 1 i 3 z n-ru 100; ton *cis* wykluczony).

Mamy zatem do czynienia z publikacją, o której K. Szymanowski słusznie pisze we wstępie do „Muzyki Podhala“: „Książka ta może być uważana za jeden z cenniejszych dokumentów polskiego ludoznawstwa“. Mamy nadzieję, że wydawca nie ograniczy się tylko do tego jednego zbioru, lecz *systematycznie*, dla dobra sprawy, opracuje dalsze zbiory, posługując się jednak nowszemi metodami i środkami, które w pewnych wypadkach, jak to już wyżej wspomniałem, są *nieodzowne* dla osiągnięcia jeszcze wyższej wartości pracy, wartości wewnętrznej i zewnętrznej, pozostających z sobą w ścisłym związku. Zapoznanie się z obcemi współczesnemi publikacjami tego rodzaju oraz ustalenie pewnych zasadniczych pojęć „teoretycznych“ przyniesie tylko korzyść wydawcy i polskiej pracy folklorystycznej. Praca bowiem zbierawcza a praca poznawcza—to wprawdzie dwie różne sprawy, jednakże wymagające tych samych podstaw.

A. Chybiński (Lwów)

Masurische Volkslieder. In deutscher Umdichtung von Hedwig Borowski, Lisken. Musikalische Bearbeitung (von) Ewald Lukat, Masurische Volkshochschule, Jablonken. Konigsberg Pr. Grafe und Unzer-Verlag (1932). 8⁰, 62 str.

We wstępie czytamy, że „Mazurzy i pieśni — to pojęcia należące do siebie". Nie czytamy wprawdzie ani razu, z jakiego języka dokonano „deutsche Umdichtung", ale każdy z nas wie, że z mazurskiego narzecza języka polskiego, a dokonano dlatego, że „język niemiecki jest dzisiejszemu Mazurowi (z Prus Wschodnich) dobrze znany". W ten sposób tworzy się „pomost między dawnem a nowem". W wydaniu, z którego zdajemy sprawę, pozostały zdaniem wydawców melodje bez zmiany. Przekład na język niemiecki był trudny, ze względu na „często zmieniające się rytmy" melodji, ze względu na „rytmiczne różnice pomiędzy językiem niemieckim i mazurskim", a także „swobodnie stosowane akcentowania Mazurów w śpiewie". Niektóre melodje „mogą wydawać się może narazie obce, ale jeśli się w nie wczujemy z miłością i gorliwością, a przytem wykonamy je *należycie* („recht"), wówczas odsłonią one swą istotę i piękno". Celem wydania tych pieśni, przystosowanym do dzisiejszej niemieckiej „Jugendmusikbewegung" (w duchu nauk Jödego) jest nie tylko pielęgnowanie tego, co dawne; więcej nawet, bo zbiór zwraca się „do ludzi, którzy pragną wytworzyć nowy stosunek do ojczyzny i życia", ma im pomóc „w jeszcze silniejszem zrośnięciu się z ojczystą ziemią". Jedne pieśni są opracowane dwugłosowo, inne pozostawione bez takiego opracowania. Czy się istotnie pieśni te nie zmieniły co do melodyj? Napozór nie. Wszędzie czujemy że wyrosły na *polskiej* ziemi i pozostają w bardzo ścisłym z nią związku, mimo że pomiędzy melodjami spotykamy i takie, które polskiemi z pochodzenia na pewno nie są, co w stosunkach pogranicznych nie jest niczem dziwnem: Polskie pochodzenie jest widoczne w rytmice, której nie nazwalibyśmy aż „swobodnie stosowanem akcentowaniem", lecz właśnie rodzimą cechą, wynikającą z typowo polskiej struktury melodyczno-rytmicznej. Tu i ówdzie czujemy, że właściwości tonalne, wyrażające się w skalach używanych w polskiej muzyce ludowej, zostały nie przez wydawców, ale przez sam lud pod obcym wpływem kulturalnym usunięte. Zaraz pierwsza pieśń „Ich danke dir, Herr Jesu" wymaga wprowadzenia kwarty zwiększonej (lidyjskiej), tak jak to widzimy w podobnej melodji dziś jeszcze na południu Polski śpiewanej. Poprostu razi polskie ucho brak tej kwarty. Znajdujemy także pomiędzy pieśniami tanecznemi taniec zwany „hajdukiem", będący pochodzenia węgierskiego, ale od XVI w. rozpowszechniony w Polsce. Jego rytmiczne cechy mało się zmieniły, jeśli wydawnictwo podaje zupełnie wiernie jego postać. Jak powiedzieliśmy, analogji i reminiscencji, nawet tożsamości znajdujemy bardzo wiele. Niektóre melodje należą do najbardziej popularnych w Polsce. Wydawcy zmienili cokolwiek układ metryczny, tak że zrazu trudno jest zorjentować się, po chwili jednak czytamy te melodje „po polsku". *A. Chybiński* (Lwów)

Kołessa Filaret dr., Narodni pisni z hałyćkoj Łemkiwszczyny. Teksty i melodii. Lwów 1929. Etnograficzny zbirnyk, T.XXXIX—XL. Nauk. Tow. im. Szewczenka. Stron LXXXII + 470.

Nowy tom zasłużonego badacza małoruskiej muzyki ludowej nietylko wzbogaca pokaźnie małoruską literaturę etnograficzno-muzyczną, lecz również stanowi poważną pozycję dla badań porównawczych w zakresie folkloru muzycznego słowiańskiego i ogólnego. Tekst słowny, objaśniający, w języku małoruskim i niemieckim, obejmuje 82 stron (I — LXXXII), melodje 272 stron (1 — 272), resztę tomu (273 — 470) wypełniają teksty pieśni, bibljografja, skorowidze i t. p.

W przedmowie zaznacza autor, że pieśń ludową wogóle i związaną z nią jak najściślej muzykę charakteryzuje z jednej strony *konserwatyzm* w przekazywaniu odwiecznych form, z drugiej zaś *zmienność*, będąca naturalnem następstwem tradycji ustnej; stąd mnóstwo warjantów i kombinacyj, zależnych nietylko od środowiska, lecz także od indywidualności śpiewaka. Na terytorjum etnograficznem małoruskiem różnice w pieśni ludowej są tak

znaczne, że nasuwa się konieczność wyróżnienia *dialektów muzycznych*, których zasięgi zgodne są mniej więcej z dialektami językowemi. Wyraźnie zarysowują się tutaj *dwie grupy* dialektów muzycznych, a to: 1) *wschodnia*, nadnieprzańska, większa i, jak się zdaje, bardziej jednolita; 2) *zachodnia*, mniejsza ale bardziej zróżnicowana. W tej drugiej grupie znów odróżnić należy dwa odłamy: 1) *karpacki* (góralski), obejmujący Huculów, Bojków, i Łemków, 2) *wołyńsko-podolski* (doliniacki), obejmujący Wołyniaków, Podolaków i innych mieszkańców dolin. Pierwszy z nich, karpacki, jest znacznie bardziej konserwatywny; drugi, doliniacki, wykazuje wyraźną zależność od wpływów nadnieprzańskich, zaznaczającą się np. w melodji przewagą pierwiastka melicznego nad recytatywnym. W obu wszakże stwierdzić można wspólne, *archaiczne cechy melodji.* A mianowicie: 1. ścieśniona, krótka forma zwrotki, swoboda układu taktowego, przechodząca w parlando i rubato; przewaga rytmu recytatywnego z uszczerbkiem dla kantyleny; 2. Mała pojemność skali, przeważnie kwarta, kwinta, seksta; średniowieczne gamy kościelne, z niejasnem poczuciem tonalności; 3. Bogactwo ornamentyki i melizmatyki, zacierających kontur melodji, unikanie skoków interwałowych, a uprzywilejowanie kroków sekundowych; 4. Ścisłe odgraniczenie tonacji majorowej i minorowej z wyjątkiem melodyj nowszych, w których częste jest przechodzenie do tonacji równoległej; używanie nadmiernych interwałów (sekunda zwiększona, kwarta zwiększona i zmniejszona) w gamie minorowej; niekiedy — interwały neutralne. W przeciwieństwie do tych archanicznych cech zachodniej grupy dialektycznej, Podnieprze czyli grupa wschodnia prymitywizmów tych nie okazuje. Przeważają tam melodje o szerokiej pojemności skali, często przekraczającej oktawę; nie unikają one skoków interwałowych, mają wyraźny układ taktowy, szerszą okresowość; dają przewagę partjom kantylenowym; często przechodzą z dur do moll i naodwrót; wyraźny jest ich system oktawowy i wyrobiona tonalność. Cechy te są jawne zwłaszcza na południowem i średniem Podnieprzu, w części północnej (w Czernichowszczyźnie) obfite są jeszcze cechy archaiczne. Mimo tych dobitnie zarysywujących się różnic, wszystkie dialekty muzyczne małoruskie zlewają się w jeden *styl*, i wykazują *wspólną osnowę* w danych warstwach pieśni, zwłaszcza w melodjach obrzędowych, rozchodzą się natomiast w warstwach młodszych, w nadbudowie, pod wpływem sąsiedzkim. Odnosi się to zwłaszcza do melodyj z *Łemkowszczyzny*, której dialekt muzyczny zasięgiem swym pokrywa się jak najdokładniej z dialektem językowym.

Omawiany tom, poświęcony Łemkowszczyźnie, zawiera materjał zebrany w latach 1911, 1912 i 1913, częścią spisany ze słuchu, częścią ze zdjęć fonograficznych, według śpiewu dziewcząt i kobiet wiejskich, rzadziej — mężczyzn. Czterdzieści kilka pieśni pochodzi jeszcze z r. 1890, dwadzieścia kilka z r. 1917. Są to melodje z Sanocczyzny, spisane z ust inteligentów. Ogółem cały tom obejmuje 820 melodyj (wraz z warjantami), przyczem do jednej melodji należą niekiedy dwa, trzy, a nawet cztery różne teksty. Materjał pochodzi z powiatów: gorlickiego (część środkowa i południowa), grybowskiego, liskiego, nowosądeckiego, sanockiego i jasielskiego (22 wsi); prócz tego włączone zostały do zbioru trzy pieśni z Podkarpacia południowego. Podany przez autora spis śpiewaczek (śpiewaków) według miejscowości, dokładnie ilustruje pochodzenie i rozmieszczenie poszczególnych pieśni.

Systematyka i cechy charakterystyczne melodyj łemkowskich. Właściwą treść tego rozdziału, stanowiącego rezultat badań autora nad opisanym wyżej materjałem melodyj, poprzedzają również uwagi natury ogólnej i krytycznej. Określiwszy jako jedno z najważniejszych zadań etnografji muzycznej — wierne zapisanie i objektywne uporządkowanie melodyj, rozstrząsa autor zagadnienie systematyki melodyj ludowych, omawiając przytem krytycznie systematykę Ilmari Krohna i Béli Bartóka. W uporządkowaniu muszą być zestawione obok siebie nietylko warjanty każdej melodji, lecz także zgrupowane melodje pokrewne tak, by na pierwszy rzut oka można było objąć związki między melodjami do siebie zbliżonemi. Wśród kilkuset nawet, nietylko wśród kilku tysięcy melodyj, doko-

nanie takiego uporządkowania bez omyłek byłoby niemożliwe z pamięci. Dlatego konieczne jest znalezienie *kryterjów*, na podstawie których możnaby zupełnie pewnie i objektywnie oznaczyć podobieństwa i różnice między melodjami i zgrupować je według cech charakterystycznych. Muszą to być zupełnie jasne i objektywne dane, które wykluczałyby możliwość porządkowania subjektywnego. Z pośród prób zbudowania takiego systemu porządkowania melodyj streszcza autor system Ilmari Krohna, powszechnie znany i niejednokrotnie już stosowany w praktyce. Podstawą tego systemu, na której opiera się klasyfikacja melodyj, jest struktura, schemat kompozycji, wyrażający się w jakości i wzajemnym do siebie stosunku między *kadencjami* poszczególnych fraz muzycznych, wchodzących w skład melodji. Opierając się na materjale fińskich melodyj ludowych, I. Krohn bierze za podstawę 4 kadencję strofy melodycznej i grupuje melodje zależnie od tego, czy wykazują one zgodność w 4-tej, 2-giej, 1-szej i nakoniec 3-ciej kadencji. Rzecz prosta, iż pod taką klasyfikację podpadają tylko melodje 4-wierszowe. Dłuższe melodje, np. 6-wierszowe, sprowadza Krohn po odrzuceniu powtórzeń, imitacyj i t. p, do schematu 4-wierszowego. Nie we wszystkich wszakże wypadkach podobna redukcja do schematu 4-wierszowego est możliwa. Trudności nasuwa np. zwrotka 3-wierszowa, a gorzej jeszcze jest z melodjami, w których brak wyraźnych kadencyj (np. w melodjach, zbudowanych z materjału tonalnego gam kościelnych lub innych, bez wyraźnej tonalności, właściwej gamom majorowym i minorowym).

Po krytycznem zreferowaniu systemu I. Krohna, przedstawia autor system Béli Bartóka, który w zasadzie opiera się na poprzednim, lecz wprowadza w nim szereg modyfikacyj. I tak: 1. Ujmuje w osobne grupy melodje 2-, 3- i 4-wierszowe, natomiast melodje więcej niż 4-wierszowe uważa za sekwencje 4-wierszowych i sprowadza je do grupy melodyj 4-wierszowych; 2. W poszczególnych grupach dokonuje dalszego podziału na podstawie kadencyj jednakowych fraz; 3. Dla łatwiejszego przeglądu i porównania notuje melodje w ten sposób, by ich ton końcowy padał na g^1. Ma to—jak zaznacza autor—swoje strony ujemne, gdyż często melodje identyczne różnią się tylko kadencją, a więc odniesienie całej melodji do tego samego tonu końcowego niezawsze daje właściwy obraz rozwoju melodji; 4. Dalszy podział opiera się na pojemności (ambitus) melodji. System ten zastosowany został przez B. Bartóka konsekwentnie w obu jego zbiorach, t. j. „*Volksmusik de Rumänen von Maramures*“ i „*Das ungarische Volkslied*“, będących jedynemi w dotychczasowej literaturze światowej zbiorami, których opracowanie stoi na najwyższym poziomie naukowym.

W małoruskiej etnografji muzycznej również czynione były już próby wydawania melodyj ludowych w uporządkowanym systemie. Może też ona poszczycić się kilkoma zbiorami fonografowanemi, uporządkowanemi według schematów rytmicznych. Są to np.: Sokalskoho P., „*Russkaja narodnaja muzyka, wełykorusskaja i małorusskaja* (Charków 1888) i Kolessy F., *Rytmika ukraińskich narodnych piseń* (Lwów 1907). Te dwie publikacje zawierają objaśnienia teoretyczne przyjętych zasad klasyfikacji. Praktycznie stosują te zasady także: Ludkewycz S., *Hałyćko-ruski narodni melodii* (Lwów 1906—1908), Płosajkewycz-Senczyk, *Melodii ukraińskich narodnich piseń* (Lwów 1916), Kolessa F., *Melodii haiwok* (Lwów 1909) i *Narodni piśni z piwdennoho Pidkarpattia* (Użhotod 1923).

Melodje małoruskie odznaczają się niezwykłem bogactwem form rytmicznych i wielką rozmaitością w budowie strofy i jej architektonice, t. j. w układzie i proporcjach jej części. Oprócz najpospolitszej zwrotki 4-wierszowej, odpowiadającej 8-taktowemu okresowi muzycznemu, czeste są modyfikacje tego czterodzielnego schematu, powstające wskutek powtarzania i rozszerzania jego poszczególnych części. W formie i składzie zwrotki mieści się konstrukcja melodji, jej podział na części składowe. Rytmiczna budowa melodji powinna zatem stanowić punkt wyjścia dla klasyfikacji. Fraza melodji albo motyw melodyczny, złączony stałą strukturą rytmiczną z odpowiednią grupą sylabiczną poezji, tworzy

jednostkę architektoniczną strofy śpiewanej, jej *stopę melodyczną* (*pisenne kolino*). Najmniejsza grupa sylabiczna, odpowiadająca frazie muzycznej, składa się z 3 sylab, największa z 7 sylab; dwu — lub ośmiozgłoskowe grupy są rzadkiemi wyjątkami. Jednej grupie sylabicznej mogą odpowiadać stopy melodyczne o różnorodnej rytmice, w rozmaitych taktach; krótszym — odpowiadają zazwyczaj krótsze, dłuższym (5-, 6-, 7-zgłoskowym) — dłuższe (2-, 3-taktowe), zależnie od jakości taktu (prosty lub złożony). Stopy melodyczne łączą się po 2, 3, 4... w rzędy czyli wiersze melodyczne, odpowiadające wierszom tekstu słownego poezji. Jednakowe zakończenia wierszy melodycznych odpowiadają rymom poetyckim. Budowa zwrotki może być izo- lub heterorytmiczna, t. zn. złożona z wierszy jednakowych lub różnych rytmicznie.

Opierając się na przedstawionych powyżej w streszczeniu cechach rytmicznych, jako *zasadzie podziału*, dzieli autor melodje swego zbioru z Łemkowszczyzny na dwie wielkie grupy: I. melodje *dwu- i czterowierszowe*, II. melodje *trzywierszowe*. W szczegółowem przedstawieniu ujawniają się *trzy grupy* podstawowe i jedna dodatkowa, zależne od jakości rytmicznej zwrotki, a mianowicie:

A) Zwrotka melodyczna złożona z dwu rzędów rytmicznych i jej modyfikacje.

B) „ „ „ z czterech rzędów rytmicznych.

C) „ „ „ z trzech „ „

Osobno: *D)* Melodje, których zwrotki nie mieszczą się w ramach 3 grup powyższych.

W obrębie grup *A), B), C)*, dokonuje autor podziału bardziej szczegółowego, który przedstawić można następującym przeglądem:

Grupa A. I. Oba wiersze dwuczęściowe, przeważnie izorytmiczne. Odpowiadają im równozgłoskowe wiersze tekstu. Najpospolitsze 12-zgłoskowce, podobnie jak w krakowiaku. II. Rozszerzenia: *a)* przez podział, powtórzenie lub podwojenie pierwszego motywu wiersza drugiego, *b)* przez powtórzenie lub podwojenie pierwszej dwuczłonowej połowy drugiego wiersza, *c)* przez interpolację dwutaktowego motywu między oba wiersze izorytmiczne, *d)* przez dodanie na końcu zwrotki jednego motywu, przez dodanie go na początku zwrotki lub przez podział obu motywów wiersza pierwszego, *e)* przez dodanie refrenów. III. *a)* Oba wiersze trzyczęściowe (kołomyjka), przyczem część trzecia *(B)* równa się rozmiarem dwu częściom pierwszym *(AA)*, *b)* W obu wierszach trzyczęściowych wszystkie części są co do rozmiarów jednakowe, *c)* Zwrotka o wierszach trzyczęściowych powstaje z dwuczęściowych skutkiem powtarzania pewnych ich motywów. IV. Rozszerzenie zwrotki dwuwierszowej o wierszach trzyczęściowych: *a)* przez powtórzenie lub podwojenie dwu pierwszych motywów wiersza drugiego, *b)* przez imitacyjne powtórzenie lub podwojenie rozmaitych części zwrotki, a to: 1) drugiej połowy obu wierszy rytmicznych, 2) pierwszej połowy obu wierszy rytmicznych, 3) obu połów obu wierszy rytmicznych. V. Zwrotka izorytmiczna, złożona z dwu wierszy czteroczęściowych. W budowie jej widoczne wpływy słowackie i morawskie.

Grupa B. Zwrotka złożona z czterech wierszy rytmicznych wykazuje dwie formy zasadnicze, podstawowe: I) (VI) Cztery jednolite wiersze łączą się w zwrotkę, zwykle przy rytmicznem ścieśnieniu wierszy środkowych. II. (VII) *a)* Cztery dwuczęściowe rzędy rytmiczne łączą się w jedną zwrotkę, *b)* ścieśnienie rytmiczne rzędów środkowych (3:2), (2:3) przy izorytmji rzędów środkowych i zewnętrznych (wpływy słowackie i czesko-morawskie). III. (VIII) Rozszerzenia zwrotki 4-wierszowej, złożonej z wierszy dwuczęściowych: *a)* przez podwojenie wiersza trzeciego, *b)* przez rozszerzenie 4-go, rzadziej 1-go lub 3-go wiersza. IV. (IX) Trzyczęściowe rzędy rytmiczne, niekiedy w połączeniu z 2- i 4-częściowemi w jednej zwrotce 4-wierszowej (wpływy węgierskie).

Grupa C. Zwrotka złożona z trzech wierszy rytmicznych. I. (X) *a)* Cezura główna między 2 a 3 wierszem: zwrotka taka powstaje często z 2-wierszowej przez dosłowne powtórzenie wiersza pierwszego, *b)* rozszerzenie poprzedniej przez powtórzenie pierwszych

dwu motywów wiersza trzeciego, *c)* cezura główna między pierwszym a drugim wierszem, *d)* rozszerzenie poprzedniej przez powtórzenie ostatniego motywu wiersza trzeciego lub przez refren.

Grupa D. Wszystkie inne melodje, nie mieszczące się w powyższych grupach rytmicznych. Ten przegląd grup unaocznia niezmierne bogactwo i różnorodność rytmiczną melodyj Łemkowszczyzny. Klasyfikacja, oparta na zestawieniu stóp melodycznych w rzędy i zwrotki, łączy w tych samych grupach melodje pokrewne. Dalszy, bardziej jeszcze szczegółowy podział, opiera autor na kadencjach, podobnie, jak I. Krohn. A zatem, cały zbiór melodyj, podzielony według grup *A*, *B*, *C*, *D*, z podgrupami I—X i dalszemi poddziałami *a*, *b*, *c* ... oraz 1, 2, 3, ... ulega jeszcze bardziej szczegółowemu zgrupowaniu przez wyróżnienie kadencyj w dur i moll. Naprzykład: *A)* I) *dur: a)* zakończenie na *T*, *b)* zakończenie na dolnej *D*, *c)* zakończenie na II stopniu skali; *moll*: *a)* zakończenie na *T*, *b)* zakończenie na dolnej *D*, *c)* zakończenie na II stopniu skali—i t. p. we wszystkich grupach.

Charakterystyka ogólna melodyj Łemkowszczyzny. Zwięzła symetryczna budowa zwrotki, wyrażająca się często okresem 8-taktowym, jest przeważająca w łemkowskich i wogóle zachodnio-małoruskich melodjach. Rytm zwykły żywy, na początku wartości drobne, częsty recytatyw, pod koniec przewaga pierwiastka melicznego, w wartościach większych; *rubato* i *parlando*, swoboda w budowie taktowej, częste takty mieszane. Takty 5/8, 7/8 niejednokrotnie zjawiają się w połączeniu z taktami 3/8, 2/4, 4/8. Zamiłowanie do synkopowania, w kadencjach wpływy madziarskie. Rozpowszechnione takty 3/8 i 3/4 w przeciwieństwie do wschodnich dialektów małoruskich, gdzie przeważają takty 2/4, 4/4, 6/8) wskazują na wpływy *polskie*. Sporo też elementów archaicznych, jak: brak *subsemitonium modi*, wielka sekunda dolna w kadencjach mollowych, mała pojemność, zwłaszcza w melodjach obrzędowych. Pospolita również gama o budowie centralnej, z obiema dominantami: górną i dolną. Gamy kościelne: dorycka, miksolidyjska, hipodorycka, hipomiksolidyjska, hipolidyjska, złożone z kwarty i kwinty, zaznaczają swój wpływ wyraźnie na budowie kadencyj, np. na kwarcie dolnej lub na II stopniu gamy. Szczegóły te również dowodzą archaiczności melodyj łemkowskich, w których zarówno znaczenie toniki, jak i poczucie tonalności jest jeszcze dość silnie ograniczone. *Chromatyka*, wyrażająca się w zamiłowaniu do sekundy zwiększonej, do zwiększonej i zmniejszonej kwarty — występuje na Łemkowszczyźnie równie silnie, jak wzdłuż Karpat. Niemniej pospolite są skale mieszane, przy chromatyźmie przechodzące z diatoniki kościelnej do gamy majorowej lub minorowej. Dopiero w nowszych melodjach zaznacza się ścisłe odgraniczenie tonalności durowej i mollowej, z przewagą melodyj durowych. Zamiłowanie do *ornamentyki* w melodjach Łemkowszczyzny jest słabsze, niż w innych dialektach muzycznych małoruskich. Niekiedy pojawia się tercja *neutralna*.

Naogół pieśń ludowa Łemkowszczyzny jest *homofoniczna*. Dwugłos rzadki, wskazujący raczej na wpływ kościoła i szkoły, niż autochtoniczny. Spora ilość pieśni, wspólnych całej Słowiańszczyźnie, lub grupom sąsiedzkich Łemków. Wyraźne szczególne wpływy słowackie, czesko-morawskie, polskie i madziarskie. Wspólność dialektu muzycznego Łemków z innemi dialektami zachodnio-małoruskiemi potwierdzają zwłaszcza pieśni obrzędowe.

Teksty słowne pieśni z Łemkowszczyzny ułożone zostały przez autora w grupy według treści, a to: I. Obrzędowe, II. Religijne, III. Ballady i romanse, IV. Kołysanki, V. Rzemieślnicze, VI. Dziewczęce, VII. Miłosne, VIII. Strata wianka, IX. Małżeństwo, X. Sieroce, XI. Żołnierskie, XII. Wychodźcce, XIII. Żartobliwe i pijackie, XIV. Różne. Wnioski, jakie wysnuć można z tych tekstów, są potwierdzeniem wniosków, nasuwających się z analizy ich melodyj. Mianowicie: 1. Pieśni ludowe Łemków wyrosły z gruntu poezji ludowej małoruskiej, wykazując zwłaszcza w warstwach starszych wspólność motywów; znaczna ich część śpiewana jest na całem terytorjum małoruskiem. 2. Wiele pieśni ma charakter lokalny. Są one nie znane na innych terytorjach małoruskich, znane natomiast na południe od Karpat.

3. Część pieśni Łemkowszczyzny wspólna jest ze Słowakami, Czechami morawskimi i Polakami.

W tekście słownym pieśni Łemkowszczyzny przeważa dialekt miejscowy. Niektóre z nich, szczególnie pieśni wspólne całemu terytorjum małoruskiemu, wykazują posługiwanie się językiem wspólnym *(koinè)* w miejsce dialektu miejscowego. Prócz tego w dialekcie sporo mieści się pierwiastków polskich, słowackich, czeskich i madziarskich.

Po tem szczegółowem streszczeniu wywodów autora zaznaczyć jeszcze należy, iż w grafice przyjęta została symbolika skombinowana, częścią pokrewna z symboliką Krohna, częścią Bartóka. W każdej melodji oznaczone zostały symbolami kadencje główne i poboczne, a ponadto podany schemat formalny (np. *AB, AB* lub *AA, AB — AB, AC* i t. p.) i zaznaczone inne szczegóły, jak powtórzenia, nadliczbowe wykrzykniki i t. p.

Konsekwentnie w myśl przyjętych przez autora zasad opracowany zbiór pieśni ludowych z Łemkowszczyzny służyć może jako wzór godny naśladowania w opracowaniu analogicznych zbiorów regjonalnych, zamkniętych dość ciasnemi granicami terytorjalnemi. Jednakże zarówno przyjęta przez autora zasada klasyfikacji pieśni ludowej, jak i przeprowadzony zgodnie z nią podział melodyi ludowych, nasuwają potrzebę poczynienia pewnych uwag krytycznych. Jakkolwiek w zupełności podzielam stanowisko autora, iż w obraniu zasady klasyfikacji wyjść należy z jakości materjału, to jednak trudno byłoby mi przewidzieć, czy przyjęta przez autora zasada mogłaby również znaleźć pełne zastosowanie, gdyby prócz pieśni w zbiorze z Łemkowszczyzny znalazły się były przykłady muzyki instrumentalnej lub wokalno-instrumentalnej. Tem samem zdaje mi się, że swoją tak wnikliwie obraną zasadę klasyfikacji zacieśnił autor w jej stosowalności jedynie tylko do muzyki ludowej *wokalnej*. Powtóre, podgrupy i poddziały dalsze, wyszczególnione w obrębie trzech (względnie: czterech) grup podstawowych, przyczyniają się wprawdzie do zobrazowania bogactwa omawianego zbioru melodyj ludowych, jednakże wskutek wyróżnienia bardzo szczegółowych odchyleń strukturalnych stwarzają nadmierną liczebność grup, która zaciera pierwotną prostotę klasyfikacji, zamkniętą w ramach trzech (względnie: czterech) grup podstawowych. Dlatego też wzorowe i konsekwentne postępowanie klasyfikacyjne, zastosowane przez autora, może mieć znaczenie jedynie w odniesieniu do opracowania niewielkich zbiorów regjonalnych. Przy obfitszym materjale, obejmującym nie kilkaset, lecz kilka lub kilkanaście tysięcy melodyj, idąc konsekwentnie wzorem autora, moglibyśmy osiągnąć tak olbrzymią liczbę poddziałów iż klasyfikacja, wyrażająca się w założeniu łatwo przeliczalną ilością grup, stałaby się zupełnie złudną. Oczywiście, zastrzeżenia te mają najzupełniej ogólny charakter wniosków, nie odnoszą się zaś wcale do zbioru z Łemkowszczyzny, w którym zarówno wybór zasady klasyfikacji, jak i szczegółowe dokonanie uporządkowania melodyj, przeprowadzone zostały bez zarzutu, wzorowo.

Opracowana przez autora systematyka melodyj z Łemkowszczyzny oraz ich charakterystyka pozwalają nietylko na dokładne zaznajomienie się z zebranym materjałem i poznanie jego odrębności oraz cech wspólnych z melodjami innych terytorjów małoruskich, lecz także stanowią bardzo cenny i nieodzowny materjał porównawczy dla badań nad folklorem muzycznym innych grup słowiańskich, i wogóle dla badań porównawczo-etnofonicznych. Możnaby jednak zauważyć, iż autor ze szkodą dla tych właśnie badań ogólnych i porównawczych zcieśnił swe dociekania do monograficznego tylko opracowania melodyj z Łemkowszczyzny, wyrzekając się tak ponętnych, chociażby tylko hipotetycznych wniosków ogólnych, jakie tu i ówdzie nasuwają się na podstawie poczynionych przez autora spostrzeżeń szczegółowych. Jak się zdaje, autor ogranicza się do opisowego stwierdzenia pewnych faktów, nie szukając ich uzasadnienia, ani też nie kusząc się o wyprowadzenie z nich konsekwencyj. Wymienię tu przykładowo choćby takie tylko stwierdzenia jak: większe zróżnicowanie dialektu muzycznego w zachodniej, niż we wschodniej części terytorjum etnograficznego małoruskiego; archaizmy karpackie i względna nowoczesność

melodyj Podnieprza; lubowanie się w chromatyce i częste występowanie interwałów neutralnych właśnie wzdłuż łańcucha Karpat w przeciwieństwie do terytorjów dolinnych i t. d. Spostrzeżenia te kryją w sobie niezwykle doniosłe zagadnienia, których rozwiązanie musiałoby wyjść daleko poza ramy samej tylko etnografji *muzycznej.*

Podnieść jeszcze należy jako postulat, iż mapa dialektów językowych małoruskich, której brak dotkliwie odczuwa się przy studjowaniu zbioru melodyj z Łemkowszczyzny, byłaby w połączeniu z odpowiednią mapą dialektów muzycznych terytorjum małoruskiego oddała niepospolite usługi. W związku z tem nasuwa się jako kwestja do rozważenia sprawa zastosowania metody kartograficznej w etnografji muzycznej. Zdaje mi się, iż podobnie jak w dialektologji, mapy rozmieszczenia, zasięgów, krzyżowań się, warjantów melodyj i — być może — inne jeszcze, które trudno teoretycznie przewidzieć, mogłyby nietylko ułatwić zorjentowanie się w materjale etnofonicznym danego terytorjum, lecz także stworzyć podstawę do daleko idących wniosków.

Nakoniec uważam za swój obowiązek usprawiedliwić się ze stosowania, wbrew terminologji autora, zamiast wyrazu „ukraiński" wyrazu „małoruski". Kierowały mną tutaj wyłącznie tylko względy natury etnograficznej i historycznej; skłaniają mnie one do nadania pojęciu „małoruski" znaczenia pojęcia ogólnego, któremu podporządkowuje się pojęcie „ukraiński", jako oznaczające terytorjum i narzecze wschodnie, nadnieprzańskie, a nie obejmujące sobą wyszczególnionej przez autora grupy zachodniej: karpackiej i doliniackiej.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

Dragoi Sabin V.: 203 Colinde cu text si melodie culese si notate de...; Craiova (1925). Scrisul Romanesc S. A. 8⁰, L + 265 str.

Publikacja ta zawiera 303 kolędy rumuńskie i stanowi I tom wydawnictw komisj, archiwum fonograficznego folkloru muzycznego w ministerstwie kultury i sztuki w Bukareszcie. Zbiór ten zawiera wyłącznie ludowe kolędy, zebrane w Rumunji i Siedmiogrodzie. Niewątpliwie jest to tylko cząstka wielkiej całości, bogatej i różnorodnej pod wieloma względami. Wymagałoby osobnego studjum ich scharakteryzowanie i porównanie z kolędami zwłaszcza ruskiemi, z których znajdziemy pewne analogje i zapewne reminiscencje i warjanty. Nie brak nawet pewnych, coprawda bardzo słabych pokrewieństw z kolędą polską, ograniczających się zazwyczaj tylko do początkowych motywów (por. n. p. n-ry 18, 212, 245, 271, 303b), ale nie jest wykluczone, że mamy tu do czynienia z melodjami pochodzącemi ze wspólnego źródła, t. j. kolęd łacińskich, które do Rumunji mogły przedostać się zarówno przez Polskę, jak i Węgry. Uderzające jest podobieństwo n-rów 119, 207 i 239 ze znanemi melodjami średniowiecznych kolęd łacińskich. Umieszczona na wstępie do tej publikacji obszerna przedmowa nie zajmuje się temi sprawami, wymagającemi osobnego studjum. Znajdujemy tam natomiast dość szczegółowe wyjaśnienie rytmiki, metryki, melodyki, ambitus, stosunków tonalnych i t. d. Niezupełnie jest mi znany system, według którego uporządkowano kolędy w tem wydawnictwie. I tak np. szeregu kolęd będących wzajemnymi warjantami nie umieszczono obok siebie. Pozatem wydawnictwo pod względem metody wydania melodji jest na wysokości zadania, co z uznaniem należy podkreślić. Praca etnograficzna w zakresie muzyki ludowej znajduje się obecnie w Rumunji w stadjum pełnego rozwoju i nawiązuje do początków, jakie już w czasach przedwojennych dały starania rumuńskiej Akademji Umiejętności, a po tych czasach badania i publikacje Béli Bartóka. Wystarczy zapoznać się z cenną publikacją p. G. Breazula p. t. „Arhiva fonogramico a ministerului instructiei, cultelor si artelor" (odbitka z „Boabe de Grau", sierpień 1932, Bukareszt), aby myślą zwrócić się ku czasom—przyszłym, w których i u nas zapanują podobne stosunki.

A. Ch.

Wójcik-Keuprulian Bronisława: Polska muzyka ludowa. Odbitka z „Ludu Słowiańskiego.“, tom III. Kraków 1932. 8⁰, 21 str., 3 str. nut. Wójcik-Keuprulian Bronisława: Muzyka Ludowa. Odbitka z „Wiedzy o Polsce“, t. III. Warszawa 1932. 4⁰, str. 427 — 446.

Autorka powyższych prac jest znana z obszernej i głęboko ujętej pracy o melodyce Chopina. Prace, które tu omawiam, są wzbogaceniem zasłużonem jeszcze bardzo ubogiej polskiej literatury z zakresu folkloru muzycznego. Praca druga jest „zwięzłą i popularnie ujętą charakterystyką“ ludowej muzyki polskiej, przedstawioną obszerniej w pierwszej pracy. Wobec wielkiego oczytania, sumienności i głębokiego ujęcia materjału muzykologicznego, a więc właściwości, które znane są z innych prac tej autorki, możemy i powyższe dwie prace przyjąć z zadowoleniem i podkreślić te same zalety. Autorka umie w sposób jasny, przejrzysty i łatwy do zrozumienia przedstawić swe wywody, tak że może je czytać nawet ten, kto muzykologicznie nie jest przygotowany. Jest to zaleta wielka. Autorka wprowadza czytelnika w polski folklor muzyczny, w stan badań, problematy i zadania czekające na swe wykonanie, przyczem poglądy swe formułuje w sposób ostrożny. Postawiła sobie za zadanie zupełnie jasno zwrócić „uwagę (czytelnika) na cały ogrom i doniosłość problemów“ i przedstawić wielką wagę ich rozwiązania. Pracę swą dzieli w następujący sposób: 1. obecny stan badań etnografji muzycznej, 2. pojęcie muzyki ludowej, 3. zagadnienie klasyfikacji, 4. melodyka, 5. budowa i rytmika, stosunek zwrotki wierszowej do melodji, 6. tańce. Należy tu przedewszystkiem zwrócić uwagę na trafne uwagi w 3. ustępie, dotyczące tych punktów widzenia, według których należałoby ugrupować polskie pieśni ludowe, oraz uwagi odnoszące się do ujemnych lub dodatnich stron każdej metody.

Jeśli w dalszej części tego referatu zajmiemy się w sposób zwięzły kilkoma punktami, jak to możliwe jest w szczupłych ramach referatu, to zapewne ani autorka, ani czytelnik nie uznają tego za chęć podkreślania jakichś negatywnych stron tych prac. Chodzi tylko o *dyskusyjne* omówienie niektórych kwestyj, kilku problematów, dla korzyści pracy etnograficznej, podjętej przez autorkę. Poprzednio jednak niech mi będzie wolno zająć się zasadniczą sprawą, jakkolwiek to pozornie niema bezpośredniego związku z pracami, które tu mam zamiar omówić. Mam na myśli trud i zadanie pisania o jakiejś gałęzi wiedzy w ramach dzieła zbiorowego („Wiedza o Polsce“ i t. p.). Wobec dość ściśle określonych rozmiarów w takich publikacjach, istnieją tylko dwie możliwości: 1. należy starać się, aby w jak najzwięźlejszy sposób podać jak najwięcej materjału, albo 2. zaniechawszy zupełnego przedstawienia wszystkich typowych faktów położyć nacisk na łatwy, dla wszystkich zrozumiały, a przytem stylistycznie i formalnie zaokrąglony i estetycznie piękny sposób ujęcia całości. Obydwie drogi mają oczywiście swe ujemne i dodatnie strony. Wybór pomiędzy temi drogami jest zależny od zbiorowego charakteru publikacji i od wydawcy a zarazem od osobistych kwalifikacyj autora. Nie są mi znane powody, dla których autorka wybrała tę drugą drogę, ale dodatnie strony tej metody wyzyskała zupełnie, co należy podkreślić. W pracy zamieszczonej w „Wiedzy o Polsce“ nie znajduję ustępu o polskich ludowych instrumentach, co byłoby w pracy tego rodzaju bardzo korzystne (wraz z próbami graficznego przedstawienia ludowego przemysłu polskiego), jeśli sobie uzmysłowimy. że w dawnych czasach „polskie skrzypce“ były u obcych dowodem polskiej kultury muzycznej. Przy traktowaniu obszaru pojęć „muzyka ludowa“ i „pieśń ludowa“ czytamy: „w znaczeniu ściślejszem za muzykę ludową należałoby uznać te tylko twory muzyczne, których autorstwo przyznać możnaby bez zastrzeżenia poetom i muzykom ludowym, nieuczonym. niekształconym w zasadach sztuki poetyckiej i muzycznej, nieznanym z imienia, czasu i miejsca pochodzenia“. Te trzy ostatnie punkty („od nieznanym“ do „pochodzenia“) nie są wolne od zarzutu i nie mogą być brane w rachubę przy określaniu pojęć „pieśń ludowa“ i „muzyka ludowa“, ponieważ faktyczne stosunki

pouczają nas, że można znać nazwisko twórcy melodji ludowej, jego nazwisko, pochodzenie i czas. Dalej czytamy o różnicy między „muzyką ludową w najszerszem znaczeniu", przyczem są dla określenia pierwszego rodzaju użyte słowa: „popularna", „powszechna". Nie mówiąc już o tem, że nie można ostatnich określeń rozumieć fałszywie i że rozpowszechnienia pieśni w miastach nie można w sensie ludoznawczym uznać za synonim „popularności" i „powszechności", pragnąłbym postawić pytanie, czy nie byłoby bardziej praktyczne znaleźć *krótszych* i bardziej precyzyjnych wyrażeń dla „muzyki ludowej w najszerszem znaczeniu" i dla „muz. lud. w ściślejszem znaczeniu"? W jednem miejscu czytamy: „...muzyka popularna albo powszechna, której działem jest muzyka narodowa". Sądzę, że zachodzi tu lapsus calami, o tyle, że „muzyka narodowa" i „muzyka popularna lub powszechna" nie mają w zasadzie nic wspólnego i wcale się nie nakrywają pojęciowo. „Muzyka narodowa" nie musi być „powszechną lub popularną" — i odwrotnie. Dzisiejsze międzynarodowe „przeboje" są niestety „powszechne i popularne", ale nic nie jest mniej „narodowego" od nich. Muzyka Chopina, Griega i t. p. jest wprawdzie „muzyką narodową", ale ich rozpowszechnienie w sferach kulturalnych nie decyduje o ich „popularności". Takie pomięszanie pojęć jest wprawdzie ogólne w literaturze, ale winno być przez muzykologję i ludoznawstwo zwalczane. Autorka jest zdania, że „w twórczości wszystkich narodów... pieśń, t. j. muzyka wokalna zajmuje miejsce przodujące". Muzykologja „porównawcza" z trudem przyłączyłaby się do tego poglądu. Jakkolwiek stosunek zależnościowy między muzyką wokalną i instrumentalną jest jeszcze daleki do ustalenia, to jednak muzykologja porównawcza zna wiele wypadków i ważnych faktów, w których muzyka instrumentalna jest bez zastrzeżeń przeważającą. Wystarczy wspomnieć n. p. o muzyce wyspiarzy z Samoa, u których muzykę wokalną można rozumieć tylko z punktu widzenia jej silnej zależności od muzyki instrumentalnej. Czytelnikowi nieobeznanemu z historją muzyki mogłyby być niejasne uwagi dotyczące tonacyj greckich i kościelnych. Mam na myśli takie miejsca, jak: „...tak zwane gamy kościelne i (!) starogreckie", albo: „... a) gamy europejskiej muzyki artystycznej.. b). gamy kościelne, c). gamy starogreckie". Takie zestawienie ich obok siebie mogłoby w czytelniku niewyszkolonym w zakresie historji muzyki obudzić wrażenie, że w kwestji gam greckich i kościelnych chodzi o rzeczy zasadniczo różne. Wprawdzie w dalszym ciągu pracy następuje bliższe wyjaśnienie i objaśnienie tych systemów w sposób odpowiadający faktom, jednakże niejasność mogłaby pozostać w umyśle czytelnika nadal. Ponowne wydanie tej pracy usunie niewątpliwie te niejasności. Hipoteza o wspólnem źródle tonacyj kościelnych wzgl. greckich w europejskiej pieśni ludowej jest nieco zanadto odważna; materjał dotychczas znany sprzeciwia się temu poglądowi. Skojarzenie tych tonacyj z pentatoniką (anhemitoniczną) jest mojem zdaniem niedopuszczalne. Nie można tak łatwo wypowiadać twierdzenia, że tetrachord „prymitywniejszy jest od (anhemitonicznej) pentatoniki". Jedno nie pochodzi z drugiego, obydwa są oparte na dwóch różnych zasadach rozwojowych! Wgląd np. w historję greckiej muzyki uczy nas z wszelką wymaganą dokładnością, że pentatonika (anhemit.) i tetrachordyka, pentachordyka i t. d. pochodzą z dwóch różnych źródeł. Chodzi o dwa różne style, nie stojące z sobą w żadnym związku przyczynowym. Zdanie: „pentatonika (anhemit.)... posługuje się wyłącznie tonami całemi" zawiera stylistyczną usterkę. Winno być: „tonami całemi i małemi tercjami". Przed teorją Riemanna o „centralnym tonie" w anhemitonicznej pentatonice należy przestrzec. Jest to tylko pełen polotu pomysł Riemanna, jak wiele innych. Rzeczywistość sprzeciwia się temu schematowi osiągniętemu w drodze kombinacyj. W melodji „A wstydźcie się..." nie mógłbym tonu *c* uznać żadną miarą za „półton przejściowy", ponieważ czterokrotne powtórzenie charakterystycznego skoku kwartowego *c'-g* nadaje temu tonowi szczególnego znaczenia. Ponieważ jest mowa ustawicznie o tonacjach, przeto wartoby wskazać na terminy „gama użytkowa" i „gama materjału", ponieważ w analizie folkloru są to terminy nie dające się pominąć. Odnośnie do przykładów 7 — 9 należy

zauważyć, że wskazane w nich skoki septymowe nie zachodzą tylko w muzyce polskiej, jak autorka sądzi lecz są i gdzieindziej rozpowszechnione. Wystarczy wskazać w Europie na muzykę ludową krajów alpejskich. W każdym razie powstaje interesujące zagadnienie, czy zawsze są te same meliczno-harmoniczne przesłanki; zagadnienie, zasługujące na zajęcie się niem. Szkoda wielka, że autorka nie wciągnęła do swych rozpatrywań także polskiej pieśni dziecięcej. Pieśni ludu i pieśni dzieci dadzą się tylko z trudem oddzielić od siebie w rozpatrywaniach. Dla laika w zakresie muzykologji należałoby może w osobnej uwadze napomknąć, że systematyczne wywody Kolberga w jego zbiorach należą częściowo do przestarzałych. W bibljografji należałoby ze względów historycznych wskazać na to, że już Robert Lach usiłował w swych „Studien zur Geschichte der ornamentalen Melopöie" (Lipsk 1913) wciągnąć polską pieśń ludową do swej teorji rozwojowej i że Alicja Simon uczyniła w swej pracy „Polnische Elemente in der deutschen Musik" (Zürich 1916) próbę uwydatnienia charakterystycznych cech polskiej muzyki ludowej. W kwestji wywodów o różnych typach akcentów (metrycznych, rytmicznych, melicznych) należałoby zwrócić uwagę na „akcent znaczeniowy" według terminologji Wilhelma Heinitza) np. studjum o deklamacyjnem traktowaniu komponowanego tekstu w czasop. „Vox" 1931; studjum o przeciwieństwie akcentów językowych i akcentów wymowy w „Monatsschrift für Ohrenheilkunde", Wiedeń 1932, 66, 9, 1117—1123).

Dr. Junosza.

Djoudjeff Stoyan: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paryż 1931. Ancienne Champion. 8-o, II, 366 str. (Travaux publiée par l'Institut d'études slaves, XII).

Bułgarska etnografja muzyczna jest jeszcze niemal w początkach swego rozwoju: wydane zbiory bułgarskiej pieśni ludowej nie obejmują całości, brak uwzględnienia wielu regjonów, brak wyczerpujących zbiorów pieśni jednego regjonu, co nie jest dowodem braku zainteresowania, lecz raczej warunków gospodarczych, uniemożliwiających wydanie zbiorów sporządzonych przez bardzo dobrych bułgarskich etnografów i muzyków—z drugiej zaś strony badania naukowe nie wyszły poza kwestje zasadnicze i nie zostały opublikowane poza kilku pracami w wydawnictwach Bułgarskiej Akademji Nauk, nie mówiąc już o tem, że trudności językowe utrudniają ich poznanie, poza szeregiem niemieckich i francuskich artykułów porozrzucanych w pismach i będących tylko fragmentami. (Dwie dysertacje doktorskie, jedna lipska z r. 1912, druga wiedeńska z r. 1931, zajmujące się pieśnią ludową bułgarską, nie ukazały się dotychczas w druku). Tem większą uwagę zwraca więc na siebie praca, której tytuł znajdujemy nad niniejszą recenzją. — Dżudżeff dzieli swą pracę na 3 części: pierwsza zajmuje się sprawą wiersza, jego metryką i rytmiką i jego rolą w rytmice muzycznej, oraz stylizacją rytmiczną — w drugiej jest mowa o rodzajach miar („mesures") i ich stosunku do frazy muzycznej—w trzeciej, poświęconej poezji, muzyce i tańcowi, zajmuje się autor stosunkiem tych trzech czynników do siebie, omawiając frazę muzyczną i melodje w rytmie oratorycznym, tańce bułgarskie ludowe, formy i t. d. Co do literatury przedmiotu, jaką autor się posiłkuje, to należy zaznaczyć, że w sprawach problematów, metod i t. d. zapewne niejedno zostało pominięte, ponieważ nie stało w związku z tytułem, brak jeszcze wielkiego przeglądu zagadnień i zapoznania się z wszystkimi zasadniczemi metodami, co może mniej dotyczy samego autora, jako dysertanta, więcej raczej kierownictwa jego pracy. Wielką przysługę oddałoby autorowi poznanie tak zasadniczych prac jak E. Sieversa („Grundriss der Phonetik") i A. Schmitta („Untersuchungen zur allgemeinen Akzentlehre"), nie mówiąc już o mniej znanych pracach G. Beckinga i W. Heinitza. Wiele podniet i głębszych wniknięć w bułgarskie instrumenty ludowe przy ich omawianiu zawdzięczałby autor pracy A. Chybińskiego o instrumentach ludowych Podhala. Autor ogranicza się też do prac francuskich i bułgarskich, pomijając angielskie, niemieckie i nowsze rosyjskie. Praca jego ma charakter i te-

mat z zakresu muzykologji *porównawczej*, winna zatem uwzględniać wszystko, co do tego rodzaju pracy należy, aby była wolną od luk i błędów. Następnie porównanie muzyki ludowej bułgarskiej z muzyką artystyczną orjentalną i ze śpiewami azjatyckich półkulturalnych ludów wyszłoby pracy również na dobre. Przy rozległości tematu mogły być—co jest rzeczą zrozumiałą—traktowane tylko *wybrane* rozdziały, przyczem chodzi nie tyle o ostateczne wyniki, jak raczej o *próbę* naukowego ujęcia pewnego jeszcze nie opracowanego terenu. Przy tej sposobności jednak nie można pominąć pewnych kwestyj zasadniczego znaczenia: dokładne i jasne sformułowanie pojęć rytmiki i metryki, któremi autor ustawicznie operuje, byłyby go uczyniły bardziej ostrożnym w używaniu określeń i pogłębiły jego rozpoznanie. Żałować należy, że autor przy ocenie źródeł nie podaje *kryterjów*, z pomocą których czyni wgląd i bada zbiory bułgarskich pieśni ludowych, *dlaczego* jedna publikacja jest według niego zła i niewiarygodna, druga zaś nienaganna. Byłoby to bardzo pożądane dla każdego badacza muzyki ludowej. Niezupełnie jasne i przemyślane są wywody co do stosunku muzyki ludowej do artystycznej. Także na kwestję pochodzenia muzyki ludowej inaczej odpowie autor w swych późniejszych pracach. Zdanie takie: jak: „de fait, l'étude du texte des chansons, aussi bien que celle des rythmes et des mélodies, nous donne l'impression d'une grande antiquité" (str. 5) jest chyba laupsusem. Co się tyczy rytmu, to obecny stan nauki jeszcze nie pozwala na ostateczne sformułowanie, ale w obrębie muzyki możemy już mówić bardziej wyraźnie. Można tu wskazać na tyle wpływów bez popełnienia omyłki, że nie można tu mówić, przynajmniej zasadniczo, o wieku melodyj. — Wywody dotyczące sprawy „comment se forment les chansons" (str. 9—12) są niewystarczające i dlatego dość bezwartościowe, jak wogóle cała „introduction" jest problematyczna, gdyż do tematu nie pozostaje w stosunku, a wzięta sama dla siebie jest zbyt fragmentaryczna. Zupełnie niepotrzebnie wysila się autor na wprowadzenie własnej pisowni dla oznaczenia ćwierćtonów. Wystarczy pisownia ogólnie przyjęta (znak „minus" i „plus" nad odnośnemi nutami). Nie należy do miłych stron lektury to, że w jednych miejscach autor wypowiada poglądy o donośnem, zdawałoby się, znaczeniu (n. p. o sprawie zależności wzajemnej słowa i tonu), aby je w innem miejscu wycofać. Niewiadomo wówczas, jakim jest pogląd autora.

Główne wywody autora mają charakter opisowy, porządkujący, bez wykazania zasad prawidłowości, bez poznania wyższego rzędu, jak to podobnie widzimy w pracach z ostatnich dziesięcioleci XIX wieku. Nowej metody nie usiłuje autor stworzyć, dlatego też brak nowych odkryć. To, co autor demonstruje nam na podstawie 2500 melodyj bułgarskich, nie jest zasadniczo niczem nowem. Cała praca mogłaby być bez szkody dla siebie skróconą do połowy. Mimo to jako całość posiada wartość dzięki łatwemu wysłowieniu się i licznym przykładom nutowym. Uwagi powyższe nie mają na celu obniżenia jej wartości. Służą one raczej do scharakteryzowania szkoły, z której autor wyszedł, jako szkoły muzycznej etnografji. Jak widzieliśmy, zarzuty są, i w kwestjach ogólnych i w kwestjach mniejszych, dość ciężkie. Cały horyzont, uchwycenie problemów, wgląd w materjał, opanowanie odnośnej literatury, pogłębienie wglądu kierunkowego — wszystkie te czynniki pozostawiają *wiele* do życzenia. Porównawcza muzykologja nie może się ograniczać do transkrypcji płyt, opisów instrumentów, i dość wątpliwych „tonometrycznych" badań, nie można też ograniczać się do opisywania i schematycznego porządkowania.

Dr. Junosza.

N e n n s t i e l Berthold: Arbeit am Volkslied. Eine erste Einführung in die musikalische Volksliedforschung und ihre pädagogische Auswertung. Berlin-Lichterfelde 1931. Chr. Fr. Vieweg. 8-o, 103 str.

Niemiecka pedagogika ostatnich lat podchodzi do „pieśni ludowej" (poza odrębnościami indywidualnemi) *dwoma* drogami, które w praktyce się mięszają lub spływają. Jeden kierunek zbliża się do „pieśni ludowej" jako przedmiotu na podstawie luźnych

i nieokreślonych poglądów na pieśń ludową; w tej ostatniej widzi mniej lub więcej wartościowy materjał do nauczania i kształcenia. Jeśli ten kierunek zwraca uwagę szczególnie na muzyczne wychowanie dziecka, to znajduje w „pieśni ludowej" pierwszą artystyczną formę zamkniętą, dostępną umysłowi dziecka. Dlatego posługuje się „pieśnią ludową" w celach muzycznego kształcenia dziecka w fazie elementarnej, aby następnie doprowadzić dziecko do bardziej skomplikowanych tworów artystycznych. Inna część pedagogiki, zajmującej się przedewszystkiem „publicznością", szerszemi warstwami, ludźmi dorosłymi, jest w swych pragnieniach nieco skromniejsza. Musiano stwierdzić, że wychowanie muzyczne szerszych warstw posiada dość szczupły zakres i że nie należy do *czynnego* ustosunkowania się do muzyki przywiązywać zbyt wielkich nadziei. Dlatego przedstawiciele tego kierunku zadawalniają się tem, jeśli bogaty skarb pieśni ludowych będzie żył o ile możności we wszystkich warstwach ludności. Wydają zbiory pieśni ludowych i starają się rozpowszechniać te proste, ale ujmujące i kształcące umysł melodje i wychowywać ludność do śpiewania ich. Ta *druga* droga, prowadząca do pieśni ludowej, szuka w muzyce czegoś pozamuzycznego: momentu zbiorowości, w czem muzyka jest tylko środkiem do celu. W tem ogólnem nastawieniu widzi się takie podejście do pieśni ludowej jako coś usiłowanego, spodziewanego, „pieśń ludowa" nie jest tu czemś danem, nie jest pojęciem gatunkowem, lecz czemś, co da się określić jako pojęcie wyrazu; marzy się o wielkiej zbiorowości, w której łącznikiem jest wspólna pieśń, widzi się w swych życzeniach jakiś „lud jednolity w swych członkach", posiadający jakąś ogólnie śpiewaną, ogólnie znaczącą, ogólnie dostępną pieśń, t. j. „pieśń ludową". Taka „pieśń ludowa" istnieje (według zwolenników tej grupy) w skarbnicy pieśni średniowiecza. Zwolennicy tego kierunku obiecują sobie odrodzenie, wynikające z ich dążeń do stworzenia jakiejś nowej społeczności w nowym duchu. Przywódcą duchowym tego kierunku jest Fr. Jöde, który swe nauki może rozpowszechniać w piśmie i czynie z pomocą daleko idącej pomocy państwowej.— Dążeniem recenzowanej tu pracy Nennstiela jest wprowadzić w te różne dążenia i prądy jakąś jasność i przygotować dla pedagogiki muzycznej nowe produktywne myśli. Przyłączając się w kwestjach wychowania muzycznego wogóle, a odnośnie do problematów pieśni ludowej w szczególności, do poglądów J. H. Mosera i H. Mersmanna, deklaruje się naogół jako zwolennik pierwszego, na początku tej recenzji scharakteryzowanego kierunku: widzi bowiem w pieśni ludowej przedewszystkiem pojęcie gatunkowe. Z całą stanowczością zwraca się przeciw kierunkowi Jödego, twierdząc że dzisiejszego kryzysu w pieśni ludowej nie usunie się w inny sposób, jak tylko przez otoczenie opieką dalszego żywego rozwoju pieśni ludowych, zdala od wszelkiej „estetyczno-historycznej psychozy" i akcji odrodzeniowych, filologicznie obciążonych. „Jak kierunek Herdera-Goethego, tak i kierunek Jödego-Hensela, mimo swego pozornego rozkwitu, popieranego przez władze, nie są sprawą *całości* ludowej, lecz raczej sprawą pewnych muzycznych ascetów, a priori lub częściowo nieprzychylnych młodszej pieśni ludowej". Dziś mnożą się oznaki, które nie pytają się o „wartość" lecz o żywotność muzyczną i o zaspokojenie potrzeb duszy. Nennstiel dąży z całej siły do „twórczego okresu pieśni ludowej", pragnie „przywrócić człowiekowi śpiewającemu pieśń ludową tyle aktywności muzycznej, ile potrzebuje jej do śpiewania pieśni według swoich potrzeb". Rzeczą istotną i celem dla Nennstiela jest po pierwsze obudzenie drzemiącej siły twórczej, a po drugie usunięcie poglądu, według którego tylko wartościowa pieśń jako środek wychowawczy wchodzi w rachubę albo wogóle jest tylko najwłaściwszym środkiem kształcenia. Za środek do pobudzenia „drzemiącej siły twórczej" uznaje wśród nauk pomocniczych, ofiarowujących swą pomoc pedagogowi muzycznemu, *badanie muzyczne pieśni ludowej*, dostarczające wychowawcy muzycznemu nietylko najwartościowszego materjału, lecz także punktów widzenia, z których instynktowne objawy twórczych sił w dziecku należy rozpoznać i ująć. Stosunek między pedagogiką muzyczną, a muzycznem badaniem pieśni ludowej osiągnie już z tego

powodu wysoki stopień, „weil das Geben und Nehmen auf Gegenseitigkeit angewiesen ist, und zwar dergestalt, dass der Musiklehrer in den Stand gesetzt wird, die von der musikalischen Volksliedforschung erworbenen terminologischen und methodologischen Hilfen nicht nur im Dienste der Schule, sondern, zugleich im Dienste der Geberin zu verwerten".—Swoje poglądy grupuje autor następująco: 1) myśli o usunięciu obecnego kryzysu w pieśni ludowej, 2) główne związki pomiędzy muzyczną pedagogiką i muzycznem badaniem pieśni ludowej (a. pedagogika jako pomoc badań, b. badania jako pomoc pedagogiki), 3) organiczna analiza pieśni ludowej, 4) grupowanie materjału pieśni i szczególne znaczenie dawnej pieśni ludowej (warjanty tonalne), 5) warjanty w historji i w teraźniejszości, w notacji i w żywym śpiewie, 6) sprawa redakcji pieśni (dawnych) skrajnie obcych teraźniejszości, zademonstrowane na przykładzie, 7) twórcza praca nad „przywróconą" pieśnią minnesingerów, zademonstrowana na pieśni Waltera v. d. Vogelweide. Na licznych analizach różnych pieśni i ich wersyj stara się autor wykazać, że mimo wszystko muzyczne siły kształtowania są wszędzie do znalezienia, a tylko wymagają pewnego kierownictwa i poparcia, aby mogły się w zupełności rozwinąć.—Pozostaje obecnie do rozważenia kwestja, jak ustosunkuje się do tego zagadnienia *ogólna* pedagogika muzyczna. W *zasadzie* wywody Nennstiela zasługują na uwagę i żywą sympatję. Celem wszelkiej pedagogiki jest wychowanie do aktywnego zajmowania się muzyką i rozwijanie i popieranie muzycznych sił kształtowania. Każda zachęta, każdy projekt, każde rozważanie tego tematu musi być uwzględnione i przyjęte do wiadomości. Co do praktycznego wykonania, to z pracy Nennstiela wynikają następujące punkty widzenia: rzecz jasna, że pedagogika muzyczna, posługiwać się będzie innym materjałem (choć „pozostanie przy pieśni ludowej"), aniżeli ten, który autor omawia, z teoretycznego zaś stanowiska ulegnie zmianie niejedno, tak iż nie można dosłownie brać pod uwagę wywodów autora. Ale o to właśnie nie chodzi. lecz o *metodę*, o nowe podniety i myśli i perspektywy, z jego pracy wynikające. Pod tym względem uważam pracę tę za wartościową, mimo że niekiedy jest się skłonnym mieć inne myśli i że praktyka wykaże dopiero ich słuszność.

Dr. Junosza.

Karol Szymanowski: Sześć pieśni ludowych (Kurpiowskie) na chór mieszany à cappella. Nakład Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych, Poznań 1929.

Zwrot, jaki odbył się w twórczości Szymanowskiego od czasu, gdy porzuciwszy egzotykę i orjentalizm sięgnął do skarbnicy rodzimego folkloru, zaznacza się w technice jej znacznem uproszczeniem, odrzuceniem dawnego, barokowego niekiedy przepychu przejrzystością języka muzycznego. Jasnem jest, że dopiero teraz mogły powstać chóry à cappella, zespół o ograniczonych już z natury rzeczy możliwościach dźwiękowo - barwnych, nie pozwalający na pełne rozwinięcie wirtuozostwa techniki kompozytorskiej, oszałamiającego wprost w dawniejszych dziełach twórcy. Uproszczenie techniki pociąga za sobą w „sześciu pieśniach kurpiowskich" również pewne przesunięcie pod względem kulturalno-społecznym: gdy dzieła, powstałe w poprzednim okresie twórczości Szymanowskiego przeznaczone są dla wielkiej sali koncertowej wzgl. sceny, to w „Pieśniach kurpiowskich" daje twórca dzieło o charakterze intymniejszym, kameralnym, licząc się raczej z mniejszem gronem słuchaczy. Fakturę chóralną „sześciu pieśni kurpiowskich" cechuje przedewszystkiem mistrzowskie władztwo polifonji; bynajmniej jednak nie w sensie abstrakcyjnej konstrukcji: Szymanowski, wolny od doktrynerstwa, kształtuje „Pieśni kurpiowskie" jakby pod wewnętrznem ciśnieniem danej melodji, tworząc dla każdej z nich zrodzoną niejako z niej samej szatę polifoniczną. Stosuje głównie polifonję linearną, o swobodnym rysunku głosów niezależnych od siebie, a jednak tworzących całość. Linearnie pomyślany jest więc kontrapunkt sopranu w zwrotce „Hej wołki moje!". Tekst i spokojna rytmika „Niech Jezus Chrystus..." dyktują Szymanowskiemu archaizowanie, dokonane zapomocą oczywistego

porzucenia funkcyjnego szkieletu harmonicznego w trzech pierwszych odcinkach 3-taktowych: poszczególne współbrzmienia (w początkowych 6 taktach — trójdźwięki i akordy sekstowe) i ich połączenia w duchu średniow. początków polifonji wynikają z bezwzględnego linearyzmu o fakturze nota contra notam; (dopiero w t. 11 jest następstwo *d+*—*as*[9] pochodzenia harmonicznego: akord neapolit.—dominanta w *Des*-dur). Wybitnie linearny jest kontrapunkt sopranu w drugiej zwrotce „Bzicem kunia"; w zespoleniu tego kontrapunktu z cantus firmus tenoru współdziała konstruktywna siła nuty pedałowej (podwójnej: *c-d*). Zupełnie samodzielną linją jest kontrapunkt tenoru na początku „Wyrzundzaj sie dziwce moje". Obok tej linearnej polifonji spotkamy jednak polifonję warunkowaną przebiegiem akordowym: imitacja tenoru w 1 zwrotce „Hej wółki moje" (przy słowach: „Hej latka") jest wtórnym wynikiem następstwa *D-S-D* w *B*-dur nad podwójną nutą pedałową. Mistrza polifonji widać na każdym kroku: bajecznie płynna linja każdego głosu, ostinato motywicznie wyprowadzone z tematu („A chtóz tam puka"), archaizująco stąpający bas. („Niech Jezus Chrystus"), motywicznie ukształtowana „jubilacja" sopranu w tejże pieśni („A, *a*, *a*"), kanoniczne stretta w zakończeniach („Bzicem kunia", „Wyrzundzaj sie dziwce moje"), zazębianie odcinków („fuggir le cadenze": początek 3 zwrotki „Hej, wołki moje", początek 2. zwrotki „Bzicem kunia") — wszystko to środki, współdziałające w wyniesieniu rudymentów muzyki ludowej do najwyższych regjonów sztuki.

Szymanowski, który — poza ustępami „Stabat mater" nie tworzył przedtem chórów à cappella, niesłychanie barwnie wyczuwa możliwości kolorystyczne rejestrów głosowych tego zespołu. Ważną rolę ma przytem u autora „Pieśni kurpiowskich" solowe wykonanie niektórych partyj na tle chóru, a więc solowe kontrapunkty do chóralnego cantus firmus (Hej wołki moje!", „Wyrzundzaj sie dziwce moje", 1. zwrotka „Panie muzykancie), lub naodwrót solowy c. f. z chóralnym kontrapunktem (2. zwrotka „Bzicem kunia") przy zróżnicowaniu dynamicznem (solo *mf*-kontrapunkt chóralny *pp*: „Bzicem kunia"), ewentualnie wraz z matowaniem chóru przez *bocca chiusa* „Panie muzykancie", 2 zwrotka). Łączy się z tem niesłychanie czuły zmysł dla charakteru tonacji: co za subtelność (w związku z tekstem) np. w powierzeniu w 3. zwrotce „A któż tam puka" cantus firmus, przeniesionego do *fis*-moll, chóralnemu altowi z jego ciemnym dolnym rejestrem, gdy zarazem na tle chóru wpada solowy sopran w *ppp!* „Bocca chiusa" — środek tak często nadużywany i, zdawałoby się, już zużyty, stosuje Szymanowski dla wysokich celów artystycznych („Wyrzundzaj sie dziwce moje", „Panie muzykancie prosim zagrać walca"). Trudno tu wchodzić w wszystkie tego rodzaju szczegóły, niepodobna jednak pominąć bajecznych efektów w tryskającej temperamentem pieśni „Bzicem kunia", począwszy od sprężystej rytmiki wstępu aż do ostatniego *„tprr!"*, lub doskonale podsłuchanej kapeli wiejskiej w „Panie muzykancie".

Podobnie, jak szata polifoniczna wynika jak gdyby z promieniowania wewnętrznych energij każdej melodji, tak też *harmonika* idzie w ślad za subtelnemi cieniowaniami tonalnemi melodyj: niebywałe dotąd, naprawdę współczesne, a jednocześnie pełne pietyzmu dla oryginału, niezawodne wyczucie ducha polskiego folkloru, nie gwałcące w niczem przyrodzonej natury dawnej piosenki i jej immanentnych napięć harmonicznych, chroni Szymanowskiego przed jakimkolwiek z góry powziętym „systemem". Genjalna intuicja dyktuje twórcy sposób każdorazowego podejścia do tych cantus firmi. I tak w 2. zwrotce „Hej, wółki moje!", przenoszącej melodję do altu w *D*-dur, śpiewa solowy sopran swój ludowo monotonny kontrapunkt (z ciągłem krążeniem dokoła tonu e^2), posługując się djatoniczną skalą *D*-dur; tylko nad cezurą dominantową poprzednika (alt: „w dole") słyszymy w tym kontrapunkcie *dis*, kwartę zwiększoną w stosunku do dominanty, jako ton przejściowy (e^2-dis^2-cis^2). Ile głęboko wyczutej słowiańszczyzny w tym jednym tonie! Chwiejność tonalną w „A chtóż tam puka", wywołaną sekstą dorycką i septymą eolską melodji, uwydatnia Szymanowski w harmonice wahaniem między mollową a durową postacią akordu

tonicznego, stosowaniem doryckiej subdominanty i eolskiej dominanty. W 3. zwrotce uwypukla tę chwiejność ponadto niezdecydowana w trybie eliptyczna forma trójdźwięku tonicznego. Ze zdumiewającem wyczuciem folkloru nie pozostaje bynajmniej w sprzeczności wolność twórczej indywidualnosci, która, kierowana najwyższym imperatywem artystycznym, pozwala Szymanowskiemu ująć miksolidyjską melodję „Bzicem kunia" w sensie durowej tonacji o kwintę niższej. Wspaniałe jest podejście Szymanowskiego do melodji pentatonicznej. Jak łatwo popaść tu wprost w trywialność taniemi już dziś pentatonicznemi akordami impresjonizmu! A zamiast tego dyktuje w „Wyrzundzaj sie dziwce moje" szlachetne i pełnem tego słowa znaczeniu, natchnienie wielkiego twórcy—„bocca chiusa", zawodzony, samodzielny kontrapunkt solowego tenoru. Na kwartę lidyjską „Panie muzykancie" przygotowuje słuchacza tenor ostinatowego wstępu. Lidyzm cantus firmi doznaje potem jakby uwypuklenia przez „fałszywe" dudy subdominanty w drugiej połowie 1. zwrotki (*d-a*).

Zagadnienie artystycznej *formy* w zwrotkowej pieśni ludowej rozwiązuje transpozycja poszczególnych zwrotek i ich odmienne opracowanie. Osiągniętą w ten sposób trzyczęściowość budowy spotykamy w „Hej, wółki moje!", „Panie muzykancie", a także w „Wyrzundzaj sie dziwce moje". Szkolnym wprost przykładem 3-częściowej formy jest opracowanie „Hej, wółki moje!": 1. zwrotkę w *B*-dur, o fakturze homofonicznej (mimo imitacji) kończy kadencja D_6^7 — *T*; po cezurze (pauza ósemkowa) następuje 2. zwrotka z polifonicznie kontrapunktującym sopranem; 3. zwrotka, nie oddzielona już od drugiej, lecz o nią zazębiona („fuggir le cadenze") i—w konsekwencji polifonji 2. zwrotki—rozpoczęta imitacją (tenor-sopran), przechodzi zaraz po pierwszym czterotakcie cantus firmi w zupełnie dosłowne powtórzenie 1. zwrotki. A więc *A-B-A* z pokrewieństwem tercjowem części *B*. Zasada trzyczęściowości kieruje również opracowaniem „Panie muzykancie" (*A*-dur—fis—moll z doryckiemi i fryg. elementami, przejście do kody w *A*-dur), oraz „Wyrzundzaj sie dziwce moje" (po pentatonice *g-a-h-d-e*—niedosłowna w zakończeniu transpozycja melodji do *d-e-fis-a-h*, poczem po potęgującem imitacyjnem stretto, powrót w zakończeniu do początkowej pentatoniki). Transpozycja zwrotek (i ich części) jest zasadą w „Pieśniach kurpiowskich", nawet gdy niema powrotu do początkowej tonacji; wyjątkiem jest pieśń o jednej zwrotce „Niech Jezus Chrystus", powtarzająca ją w tej samej tonacji, w odmiennem, bogatszem opracowaniu. — Skończone opracowanie i zgłębienie wszystkich tajników rzemiosła kompozytorskiego, suwerenne władztwo nad techniką, połączone z genjalną intuicją tworzy w „Pieśniach kurpiowskich" dzieło w którem z zachwytem śledzić się musi każdą pieśń, jak ona się rodzi, rośnie i potęguje, w niczem nie czyniąc wrażenia „opracowania" danej z góry, gotowej melodji. Doskonale przeprowadzona linja rozwoju — obok omówionych już czynników — czyni z każdej piosenki prawdziwe arcydzieło. W rozwoju formalnym daje Szymanowski wzór cudownego *crescendo* (oczywista, nie pod względem dynamiki, choć z natury rzeczy bierze ona udział w konstrukcji) i jego „zinstrumentowania" przez odpowiednie stosowanie rejestrów głosowych chóru: pieśni rozpoczynają się tylko częścią głosów, znajdując już w sukcesywnem zwiększaniu aparatu wykonawczego, z dynamiką—zewnętrzny czynnik potęgowania. „Wewnętrzne" potęgowanie odbywa się przez wzbogacanie polifoniczne (2. zwrotka „Hej, wółki moje!", 1. zwrotka „A chtóz tam puka" od słów: „Wysła na izbę", „Niech Jezus Chrystus" od słów: „Pozidz matulu", 2. zwrotka „Bzicem kunia", „Wyrzundzaj sie dziwce moje"), zacieśnianie splotów polifonji przez kanoniczne stretto („Bzicem kunia", „Wyrzundzaj się"), przyśpieszanie tempa („Panie muzykancie"), a także wraz z niem przez ożywienie rytmiki (3. zwrotka „Bzicem kunia" z świetnym, rozłożonym akordem kwintowym w szesnastkach).

Stosunek Szymanowskiego do *tekstu* jest w „Sześciu pieśniach kurpiowskich" zupełnie współczesny. Przy ideowej łączności z tekstem niema jednak w opracowaniach Szymanowskiego nigdzie zrodzonej ze słowa melodji (podobnie, jak już w samym ludowym

cantus firmus), ani drobiazgowej deklamacji; muzyka kieruje się wyłącznie swemi własnemi prawami, linję wokalną tworzy muzyczno-architektoniczna siła faktury polifonicznej, zbliżającej „Pieśni kurpiowskie“ do zasad „niederlandzkiego“ stylu motetowego. Jaskrawym przykładem czysto muzycznych imperatywów, zwycięstwa muzyki nad drobiazgowem malowaniem tekstu (wiek 19),—jest dynamika w 1. zwrotce „Bzicem kunia“ (słowa: „Niech un sie psilnuje gościńca bzitygo“): crescendo do *f* na głoskach „—nuje“, poczem *subito pp* od „gościńca“ [1]).

„Sześć pieśni kurpiowskich“—to nietylko arcydzieło samo w sobie, lecz zjawisko wielkiej doniosłości dla historji muzyki polskiej: wszak zapoczątkować one mogą i powinny nową, chlubną epokę w polskiej pieśni chóralnej.

Dr. Jerzy Freiheiter (Lwów)

J. A. Maklakiewicz: 5 Pieśni ludowych na chór mieszany à cappella. Nakład Wielkopolskiego Zw. K. Śpiewaczych, Poznań 1929.

Prosta, niekunsztowna faktura świadczy, że kompozytor dąży w tym zeszycie do pozostania w opracowaniu pieśni ludowej raczej na płaszczyźnie prymitywu (zwłaszcza w 3-ch pieśniach z Poznańskiego i w kurpiowskiej „Leciały gąsańki“), niż do traktowania folkloru, jako surowca w procesie sublimacji artystycznej. Trafnie dobranem tłem dla akordowej melodyki trzech pieśni z Poznańskiego jest jędrna djatonika faktury w zasadzie homofonicznej (mimo pozorów polifonji, wywołanych polirytmją przy nierównoczesnem wymawianiu głosek tekstu, a także swobodnem traktowaniem dysonansów w wielodźwiękach). Ładnie łączy kompozytor w „Dzwoneczku“ 2. zwrotkę (*F-dur*) z trzecią, ropoczętą od doryckiego *d-moll*: podwyższenie chromatyczne kwinty w tonice F-dur i dodanie do niej tonu *h* (*f a h cis*) uzasadnia tonację trzeciej zwrotki i wiąże ją z drugą — w organiczną całość. Początek „Z fujareczką i bębnem“, jego nuta pedałowa i kwarta lidyjska, (konsekwentnie przeprowadzone w dalszym ciągu i w zakończeniu pieśni), stanowią dobrze wyczuty wstęp do samej piosenki. Możliwości dźwiękowe chóru wykorzystuje kompozytor z wytrawną znajomością tego aparatu wykonawczego, miejscami z dowcipem o niezawodnym efekcie. Bardzo dobre jest użycie rejestrów głosowych w wspomnianym akordzie, łączącym 2. i 3. zwrotkę „Dzwoneczka“: *ff* wysokich sopranów spotęguje niewątpliwie przekonywującą siłę słów „Kasiuni“. Jednakowoż, jeśli się nawet jeszcze zgodzimy z naturalistycznem zakończeniem „Dzwoneczka“, to żałować należy, że autor ulega pokusie takich efektów, jak w „Z fujareczką i bębnem“: malujące tekst chromatyczne następstwo akordów sekstowych (accelerando: „uciekać“), nie będące *muzyczną* konsekwencją opracowanej pieśni: czynnikiem decydującym o ukształtowaniu opracowania pieśni ludowej powinna być niewątpliwie przedewszyskiem muzyka, podobnie, jak to ma miejsce w samym folklorze, który wszak nie stworzył melodji z tekstu (w tem miejscu nie w znaczeniu deklamacji słowa, lecz w sensie pozamuzycznym, „programowym“). To „romantyczne“ nieporozumienie w odniesieniu do roli tekstu i jego stosunku do muzyki, doprowadziło do powstania niejednolitego w stylu, choć bogatego w interesujące szczegóły, opracowania kurpiowskiej pieśni „Miołem jo dziwecke“: intenzywna chromatyka drugiej zwrotki, dyktowana wyłącznie poza-muzyczną treścią tekstu, pozostaje w sprzeczności z muzyczną zawartością samej piosenki kurpiowskiej; w kończącym ten ustęp ludowym, eliptycznym trójdźwięku niema znów naodwrót łączności z tą poprzedzającą chromatyką opracowania.

O wyrobionym zamyśle dla polifonji świadczą już takie miejsca, jak dwugłos we wstępie do 3. zwrotki „Z fujareczką i bębnem“. Zupełnie samodzielny profil posiadają kontrapunkty w obu pieśniach kurpiowskich tego zeszytu. W trafnem wyczuciu

---

[1]) Obowiązkiem sprawozdawcy jest zwrócić uwagę na ważniejszą omyłkę druku w dalszym przebiegu „Bzicem kunia“: na str. 13“, w pierwszym takcie u góry brak kasowników przy *f*.

charakteru tych pieśni nadaje kompozytor tym kontrapunktom wybitnie ludowy rysunek melodyczny i rytmiczny, do tego stopnia, że w „Leciały gąsańki“ powstać nawet może wątpliwość, czy ten kontrapunkt (*un poco meno mosso*: alt) nie jest wprost dalszym ciągiem samej piosenki, ściągniętym w równoznaczność z jej początkiem. To wyczucie folkloru kieruje również prostotą kontrapunktującej linji sopranu w 1. zwrotce „Miołem jo dziewecke“; (niezupełnie trafne jest „faux-bourdonowe“ obciążenie tego sopranu altem i tenorem).

Mimo zasadniczego zastrzeżenia odnośnie do omówionej roli tekstu, podkreślić należy w tym zeszycie wysokie walory muzyczne, które w połączeniu z dobrem brzmieniem i łatwością wykonania tworzą z „5 Pieśni ludowych“ Maklakiewicza cenne dla zespołów chóralnych utwory.

Dr. J. Freiheiter (Lwów)

Jan Maklakiewicz: Suita huculska na skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Folklor stanowi dla współczesnej twórczości jedno z głównych zagadnień. Obok opracowań autentycznych pieśni, powstają kompozycje, w których twórca, nie przejmując dosłownie ludowych tematów, czerpie z nich jeno inspiracje, otaczając dzieło atmosferą folkloru (wiele z pośród dzieł Bartóka), albo też, opierając się na tematach folkloru, przetwarza i zmienia, jak Maklakiewicz w „Suicie huculskiej“, ich melodyczną i rytmiczną postać.

W „Suicie huculskiej“ Maklakiewicza nie przedstawiają „tematy górali, zamieszkujących południowe Karpaty“, — gotowych, zamkniętych form, lecz tworzą materjał, z którego kompozytor buduje szereg ustępów, przedzielonych kadencjami. Uszeregowanie tych ustępów pozwala przeprowadzić w całej kompozycji podział na trzy główne części, do czego uprawniają motywiczne związki między ustępami w każdej części i tonalny przebieg utworu. Według tego podziału jest wstępne *Allegro marciale* — pierwszą częścią; za drugą uznać należy kompleks ustępów w tempie powolniejszem: *Andante, Lento cantabile, Allegretto grazioso, Moderato, Andantino leggiero, Allegretto grazioso* (str. 5—10 w partji fortep.); trzecią część tworzą: *Allegro, Allegro giocoso, Poco meno mosso, Andantino, Allegro, Allegro molto giocoso.*

Część pierwsza, *Allegro marciale, e-moll*, złożona z trzech 8-taktów (*a b a'*) i łącznika do części drugiej, ma charakter raczej wstępu, niż samodzielnej części; powodem tego jest mały rozmiar w porównaniu z następnemi częściami i mało charakterystyczny profil tematu, mimo jego ostrej rytmiki; ustawiczny powrót w melodyce do tonu *e*, — cechujący potem, przy nowej tematyce, również część drugą suity, — czyni z tego *Allegro marciale* pewnego rodzaju motto dla dalszego przebiegu. Pierwszym odcinkiem „*a*“ drugiej części jest rapsodycznie utrzymane (zmiany taktu!) *Andante A-dur*, z ludowo monotonnem powracaniem melodji do jednego tonu *e*, wykazujące w *Piu largamente* oczywiste pokrewieństwo motywiczne z wstępem *Allegro marciale.* Środkowy ustęp, „*b*“ drugiej części tworzy nowy temat *Lento cantabile, D-dur.* Następujące teraz *Allegretto grazioso* (w melodji skala dorycka od *a*, z chwiejnością między małą a wielką tercją toniki), a zwłaszcza *Moderato* (*A-dur* z przewagą kwarty lidyjskiej) o recytatywnie zawodzącej melodji skrzypiec, pokrewnej z rysunku z odcinkiem „*a*“ 2. część suity (por. *Piu largamente* na str. 6) przygotowują powrót myśli „*a*“, która rozpoczęła drugą część suity. Z pierwotnie rapsodycznego *Andante* krystalizuje się jednak teraz wyprowadzony z tego „*a*“ warjacyjnie, temat o stałem metrum, *Andantino leggiero, A-dur*, jako „*a'*“ tej części suity (str. 9). Kończy drugą część suity reminiscencja poprzedzającego *Allegretto grazioso.* Ostatnia część suity rozpoczyna się, krótkim wstępem 6-taktowym, *Allegro* (str. 10), motywicznie wyprowadzonym z dalszego tematu tej części (por. *Poco meno mosso*, str. 12). Następu-

jące po tym wstępie *Allegro giocoso* (*c* lidyjska, str. 11) jest powtarzającym się 8-taktem, o rytmice identycznej z początkiem suity. *Allegro giocoso* i poprzedzające wstępne *Allegro* tworzą razem odcinek „*a*" w trzeciej części suity. Drugim tematem tej części jest *Poco meno mosso a-moll* (str, 12), tworzące ze swego zakończenia łącznik *Largamente* do następnego tematu *Andantino a-moll* (str. 13—14). Oba tematy w *a-moll* (*Poco meno mosso* i *Andantino*) stanowią „*b*" trzeciej części, zakończonej powrotem części *a* (*c* lidyjska z kad. *C-dur*). Każda z trzech głównych części ma mniej lub więcej wyraźną budowę *a b a*; powrót trzeciej części do rytmiki i charakteru części pierwszej, zaokrągla formę całości w cykl *A B A'*.

Największą zwartość i logikę w budowie formalnej osiąga kompozytor w trzeciej części przez równowagę w posługiwaniu się formotwórczemi czynnikami podobieństwa i kontrastu. W bogatej tematycznie środkowej części suity nie osiągnął Maklakiewicz już tej przekonywującej siły w ukształtowaniu formalnem, stanął temu na przeszkodzie może głównie fakt, że kompozytor nie wykorzystał możliwości rozwoju i rozbudowy, tkwiących w zaznaczonym tylko temacie *Allegretto grazioso*. Powtórzenie go w zakończeniu drugiej części nie jest zupełnie wystarczającą konsekwencją formalną, jego niespodzianego pierwszego pojawienia się, które zostawia wrażenie raczej mozaikowego połączenia, niż logicznego wyniku rozwoju formalnego tej części. Niemniej jest „*Suita huculska*", nie posługująca się zwyczajnemi szablonami formy, chlubnem świadectwem zmysłu i poczucia formy jej kompozytora.

W fakturze „Suity" nie brak subtelnych szczegółów. O wyczuciu ducha folkloru świadczy trafne w kilku miejscach zastosowanie eliptycznych trójdźwięków (*Allegretto grazioso* i *Moderato*, str. 9) i ich sumy (*Poco meno mosso*, str. 12); subtelnie podkreśla dominującą rolę tonu *e* w *Andante* drugiej części (str. 5—6) akompanjament fortepianowy; *Lento cantabile* (str. 7) otrzymuje nastrojowy podkład w partji fortep., (który swą fakturą pianistyczną i swobodnem traktowaniem wielkiej septymy wskazuje na bliskie pokrewieństwo z Debussy'm); na podkreślenie zasługuje prowadzenie basu (*Andantino leggiero*, str. 9, *Allegro giocoso*, str. 11, *Andantino*, str. 13). Mimo to nie można jednak stwierdzić w „*Suicie huculskiej*" owego wycyzelowania i precyzyjnego wypracowania szczegółów, idącego w wielkich dziełach sztuki w parze z najwyższem napięciem twórczem. Rzuca się tu w oczy np. w łączeniu współbrzmień na zasadzie paralelizmu, środka, który w swoim czasie ukazał nowe horyzonty harmoniczne, dziś jest on już zbyt zużyty, aby stałe stosowanie go nie groziło manierą: poza paralelizmem sekundowych akordów w *Piu mosso* (str. 14), z którym można się zgodzić, jako z miksturalnem podkreśleniem, wzmocnieniem kontrapunktującej linji, zachodzą w kilku miejscach Suity „puccinizmy" w paraleliźmie eliptycznych trójdźwięków (str. 4), lub pełnych trójdźwięków (str. 11), wzgl. typowy „debussyzm" w paraleliźmie pięciodźwięków (str. 14).

Wymagania, jakie stawia kompozytor skrzypkowi, każą zaliczyć „*Suitą huculską*" do wybitnie wirtuozowskiej literatury skrzypcowej, partja fortepianowa nie jest jednak tylko akompanjamentem, lecz bierze również udział w opracowaniu motywicznem. W niektórych ustępach ustosunkowują się oba instrumenty kameralnie, przejmując, na wzór sonaty, naprzemian temat (*Andantino leggiero*, str. 9, *Andantino*, str. 13—14). Faktura fortepianowa jest (poza szeroko rozłożonemi arpeggiami w *Piu largamente* na str. 6, i ustępem *Lento cantabile* na str. 7) nietyle pianistyczna, ile pomyślana raczej orkiestralnie (repetycje akordów w szybkiem tempie!), a nawet organowo (*Largamente* na str. 13).

„*Suta huculska*" jest jednem z niewielu interesujących i cenniejszych dzieł w wirtuozowskiej literaturze skrzypcowej; to też wyprzeć powinna z programów koncertowych bezwartościowe produkty wirtuozów.

Dr. J. Freiheiter (Lwów)

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok IV, zeszyt 16. Warszawa, lipiec — październik 1932. Treść: Dr. Zofja Lissa (Lwów), Radjo we współczesnej kulturze muzycznej — Paweł Brunold (Paryż), O lirze — Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Jan Fabrycy z Żywca (XVII w.) — Stanisław Golachowski (Kraków), „Missa pro defunctis" Józefa Kozłowskiego (1757—1831) — Dr. Henryk Opieński (Morges), Symfonje A. Dankowskiego i J. Wańskiego (Przyczynek do dziejów polskiej muzyki symfonicznej w drugiej połowie XVIII w.) — Dr. Stanisław Zetowski (Pleszew), Muzyka Webera w twórczości Zygmunta Krasińskiego — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Kilka uwag o basso ostinato wogóle a u Chopina w szczególności — Dr. I. Jerzy Freiheiter (Lwów), O harmonice Edwarda Griega (Akordyka) 1843 — 1907 — Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), Po wiedeńskim festivalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (1932) — Materjały i dokumenty do historji muzyki w Polsce (1. Dr. Adolf Chybiński: Do życiorysu Walentyna Backfarka; 2. Dr. Stanisław Zetowski: Na marginesie podróży za granicę Karola Kurpińskiego w r. 1823) — Sprawozdania: Hans Neemann „Alte Meister der Laute, Berlin b. r. (Szczepańska); G. Ph. Telemann, Sonata polonese Nr. 1, hrsg. v. Dr. A. Simon (Chybiński); Trois manuscrits de Chopin, comm. par A. Cortot et accomp. d'une étude hist. par E. Ganche, Paris b. r. (Bronarski); H. J. Moser, Die Epochen der Musikgeschichte in Rückblick, Stuttgart-Berlin 1930 (Łobaczewska); St. Kołaczkowski, Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu, Kraków 1931 (Lissa); Adolphe Boschot, La musique et la vie, Paryż 1931 (Łobaczewska); Henri Collet, L'essor de la musique espagnole au XIX-e siècle, Paryż 1929 (Lissa); Dr. Müller, Janácek, Paryż 1930 (Lissa); Georg Anschütz, Kurze Einfürung in die Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich, Halle 1929 (Lissa); E. Bücken, Handbuch der Musikerziehung, Poczdam 1931 (Lissa); Filharmonja Warszawska 1901—1931) A. Ch.; E. Wrocki, Wystawa Moniuszkowska w Wilnie: 1872—1932, Wilno b. r. (A. Ch.) — Księga pąmiątkowa ku czci Prof. Dra Ad. Chybińskiego ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestej piątej rocznicy jego pracy naukowej, 1880—1905—1930, Kraków 1930 — Polskie czasopisma muzyczne (Kwartalnik muzyczny, Hosanna, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole, Orkiestra, Szopen, Śpiewak) — Kronika — Sprostowania — Od redakcji.

HOSANNA. R, VII. Nr. XI. Warszawa, listopad 1932. Treść: X. H. Nowacki, Wprowadźmy śpiew gregorj. do użytku ludu — X. J. Matulewicz, Hymny — X. P. Skarga o śpiewie i muzyce kościelnej — Podstawy odrodzenia muzyki kośc. w Polsce — Nauczanie śpiewów greg. i muzyki w seminarjach (z franc.) — Kronika Nr. XII, grudzień 1932. Treść: X. N. Nowacki, Uczestnictwo wiernych w Ofierze Chrystusa — S. M. R., Liturgja B. Narodzenia — X. J. Matulewicz, Wersety — X. H. Nowacki, Śpiew greg. modlitwa wiernych — R. VIII. Nr. 1, styczeń 1933. Treść: X. H. Nowacki, Śpiew gregorjański — X. A. Matulewicz, Magnificat — X. H. Nowacki, Pamięci K. Bellaig'a (!) — X. H. Nowacki. Zasłużona firma.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. R. VII. Nr. 68. Lwów 23.XI.1932. Treść (artykuły muzyczne): K. Bańkowska, Niektóre zagadnienia pedagogiki skrzypcowej wobec muzyki nowoczesnej — Dr. St. Łobaczewska, O kult muzyki współczesnej — Koncerty i opera (Wł. Gołębiowski) — Kronika Nr. 69. 19.XII. 1932. Treść: Dr. A. Chybiński, Portugalska melodja w polskiej kolędzie — St. Kazuro, O metodach nauczania śpiewu w szkołach ogólnokształcących — Koncerty i opera. R. VIII. Nr. 70. 30.I. 1933. Treść: Dr. B. W.-Keuprulian, W sprawie przewiezienia do kraju prochów Fr. Chopina — Dr. I. J. Freiheiter, Stylistyczne założe-

nia muzyki współczesnej — Dr. M. Szczepańska, Humor muzykancki w kolędzie — Koncerty i opera (W. Gołębiowski) — Kronika—Nr. 71. 17.II.1933. Treść: W. Hausman, Jeszcze w sprawie przewiezlenia zwłok Szopena do kraju — E. Morawski — St. Kazuro, Musica moderna — Koncerty i opera — Kronika.

MUZYKA. R. IX. Nr. 12(98). Warszawa, 15 grudnia 1932. Treść: Al. Tansman, O muzyce — Dr. St. Zetowski, Jeszcze Polska... marsz czy mazurek? — J. Szigetti, Ewolucja stylu skrzypcowego (przekład) — K. Wiłkomirski, Import bez eksportu — F. Starczewski, St. Wyspiański w muzyce — Impresje — Z opery i sal koncert. (Warszawa: Gliński; Lwów: Łobaczewska; Majorka: Mirska; Paryż: Głowacki) — Nowe wydawnictwa (książki) — Przegląd prasy — Rozmaitości — Kronika — List do redakcji — Od redakcji.

MUZYKA KOŚCIELNA. R. VII. Nr. 11—12. Poznań, listopad — grudzień 1932. Treść: X. Dr. J. Korzonkiewicz, O liturgi mszy świętej (c. d.) — H. Majkowski, Bol. Dembiński — Komunikaty Zw. Organistów archidjec. gnieźn.-pozn., krakow., lub. — Kronika — Z nowych wydawnictw — R. VIII. Nr. 1—2, styczeń—luty 1933. Treść: Ś. p. X. Dr. J. Korzonkiewicz — X. W. Faustman, Na straży rodzimej kultury muzycznej — J. Pawlak, Na marginesie odnowionych organów w katedrze gnieźn. — X. Wł. Wargowski, O liturgji mszy świętej — III ogólnopolski kongres muzyki kość. w Toruniu — W. Dorożała, Nowe prawa o stowarzyszeniach — Najnowsze zdobycze w sztuce budowy organów — Komunikaty — Kronika — Nowe wydawnictwa.

MUZYKA W SZKOLE. R. V. Nr. 3. Warszawa, listopad 1932. Treść: K. Hławiczka, „Rozśpiewanie“, „Nowe“ hasło nauczania śpiewu — St. Krynicki, Zespoły głosowe i instr. w środowiskach wiejskich (dok.) — J. Seweryński, Chóry nauczyc. na Śląsku — J. Meissnerówna, Opera dziecięca w szkole — W. Kurzejówna, Lekcja w Oddz. IV — Kronika. — Recenzje — Nr 4, grudzień 1932. Treść: St. Dobrowolski, Wychowawcze znaczenie muzyki — M. Chevais, Zasada poglądowości w nauczaniu muzyki w szkole (przekład) — W sprawie „Świąt pieśni“ — R. Gnus, Egzaminy wstępne ze śpiewu w semin. — J. Seweryński, Zespół mandolinowy — Recenzje — Nr. 5, styczeń 1933. Treść: K. Hławiczka, Przyczynek do dziejów nauczania muzyki w szkołach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku — Br. Rutkowski, Wyjaśnienie — St. Wysocki, O metodach nauczania śpiewu w szkołach og. kształcących względnej i absolutnej — K. Hławiczka, „Zamieszka muzyczna“ — R. Gnus, Egzaminy wstępne ze śpiewu w seminarjum — Pory roku (dok.) — Z działalności muz. Związku N. P. — Kronika — Varia — Dod. nutowy („Hymn szkolny“ P. Rytla).

ORKIESTRA. R. III. Nr. 12(27). Przemyśl, grudzień 1932. Treść: Dr. H. Opieński, Kilka uwag na temat współcz. twórczości orkiestrowej — St. Niewiadomski, Fryderyk Szopen — T. Rodziński, Jednolity skład orkiestr dętych — A. Szalewski, Życiorys przeboju — J. Adamski, Słuch dyrygenta (dok.) — H. Szyjkowski, Los sławnych instrumentów muz. — R. Eblisiewicz, Transponowanie — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — Przewodnik Orkiestry — Hymny narodowe — Rozmaitości — Kronika — Co każdy muzyk powinien wiedzieć (c. d.) — R. IV. Nr. 1, styczeń 1933. Treść: St. Niewiadomski, Fryderyk Szopen (c. d.) — Kurs dokształcający dla tambour-maj. — A. Roman, Trąbka, kornet, skrzydłówka — J. Adamski, Reprodukcja utworu muz. — W. Nowak, W obronie orkiestry dętej (dok.) — A. Króliński, Podwójne tony na instr. dętych — Fr. Skoczek, Błędy w wykonaniu — A. Szalewski, Życiorys przeboju (c. d.) — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (dok.) — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — R. Eblisiewicz. Transponowanie (dok.) — Przewodnik Orkiestry — Rozmaitości—Kronika—Co każdy muzyk wiedzieć powinien.

SZOPEN. R. I. Nr. 4. Lwów, grudzień 1932. T r e ś ć: Dr. Szczepańska, O kolędzie polskiej — T. Szyfers, O muzyce podhalańskiej — W. Świeży, Fortepian jako instr. domowy i jego przyszłość (dok.) — Ruch muz. w kraju — Kronika.

ŚPIEWAK. R. XIII. Nr. 12. Katowice, grudzień 1932. T r e ś ć: J. Fojcik, W dziesięciolecie zgonu założyciela Związku Śląskich kół śpiew. — St. M. Stoiński, Kolęda z pierwszych lat XVIII w. — St. Kazuro, O metodach naucz. śpiewu w szkołach ogólnokształcących — W. Fabry, W sprawie „Studjum operowego" — Zjazdy śpiew. WPolskiego Związku kół śpiew. — Kronika — Komunikaty — R. XIV. Nr. 1, styczeń 1933. T r e ś ć: St. M. Stoiński, Fotografja w służbie propagandy ruchu śpiewaczego — W. Fabry, Stulecie Teatru W. w Warszawie — F. Starczewski, Tadeusz Joteyko — W. Fabry, W sprawie „Studjum operowego" (dok.) — Kronika — Nadesłane nuty, książki i czasopisma — Komunikaty — Kronika żałobna — Nr. 2, luty 1933. T r e ś ć: St. M. Stoiński, Eugenjusz Morawski — L. B. Ramułt, O nową operę polską — St. M. Stoiński, Ryszard Wagner — St. Kazuro, Pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodu — W. Fabry, Stulecie Teatru W. w Warszawie (dok.) — Kroniki — Komunikaty Związków, Stowarzyszeń i Kół śpiew.

(Rubrykę powyższą zamknięto 27 lutego 1933 r.).

KRONIKA
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

AUDYCJE:

W drugiej połowie VII sezonu koncertowego (styczeń—marzec 1933) odbyły się następujące audycje:

103-a:

Julius Johann Weiland: Concerto in Paschalis Festum na sopran, 2 skrzypiec i b. c. na wiolonczelę i organy.

Henry Eccles: Sonata „La Guitare" na skrzypce i b. c.

G. F. Haendel: Arja koncertowa „Preis der Tonkunst" na sopran, smyczki i b. c. Sonata D op. 1 Nr. 13 na skrzypce i b. c.

J. M. Leclair: Sarabande et Tambourin na skrzypce i b. c.

Domenico Scarlatti: Arja z op. „Arianna" na sopran, smyczki i b. c.

W. A. Mozart: Sonaty: F Nr. 9 (K. V. 244) i D Nr. 10 (K. V) 245) na 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy.

104-a:

J. Pachelbel: Kanon D na 3 skrzypiec i b. c.

Richard Jones: Sonata a.

F. M. Veracini: Sonata a na skrzypce i b. c.

Leonardo Leo: Koncert D na 4 skrzypiec i b. c.

G. Ph. Telemann: Koncert G na 4 skrzypiec.

J. Haydn: Suita „Echo" na 2 tria po dwoje skrzypiec z wiolonczelą (drugie trio za estradą).

J. B. Lully: Gigue.

F. Dandrieu: „Le Timpanon".

J. Ph. Rameau: „Le Rappel des Oiseaux".

J. Dagincourt: „L'Etourdie" na klawesyn.

105-a:

L. N. Clérembault: Suite du premier ton.

D. Buxtehude: Preludjum i fuga g.

J. S. Bach: Chorał g „Nun komm' der Heiden Heiland"
Passacaglia i fuga c na organy.

A. Scarlatti: Arja z orat. „Il Sedecia".

A. Caldara: Arjetta „Sebben, crudele mi fa languir".

G. Sarti: Arjetta z op. „Gulio Sabino".

Francuskie anonimowe pieśni z XVIII w. na sopran i b. c.

106-a:

S. S. Szarzyński: Concerto „Pariendo non gravaris" na tenor, 2 skrzypiec, wiolonczelę i b. c. na organy.

A. Vivaldi: Koncert F na 3 skrzypiec i orkiestrę smyczkową z b. c.

P. Locatelli: „Sinfonja a 2 Violini, Viola e Basso. Composta per l'essequie della sua Donna che si celebrarono in Roma".

G. Ph. Telemann: Suita „Don Kichot" na orkiestrę smyczkową i b. c.

W. A. Mozart: Serenada G (K. V. 525) na orkiestrę smyczkową.

107-a:

G i o v i a n n i G a b r i e l i: Sonata a 8 (Violino, 3 Tromboni, Cornetto, 3 Tromboni).

M i k o ł a j Z i e l e ń s k i: Fantazja (№ 31) z „Communiones“ na 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy.

J. Chr. P e t z o l d: 2 Suity na 2 trąby i 3 puzony.

J. H. S c h e i n: 4 Villanelle na 3 głosy (żeńskie).

P. N a r d i n i: Sonata D.

J. J. M o n d o n v i l l e: V Sonata F na skrzypce i b. c.

108-a:

A l b e r t D a n k o w s k i: Symfonja D.

N i e z n a n y a u t o r z końca XVIII w. Symfonja D.

M. K a m i e ń s k i: Śpiew Matki z op. „Nędza uszczęśliwiona“.
Arjetta Zosi z op. „Zośka czyli Zaloty wiejskie“.

J. B. L u l l y: Śpiew Wenus z op. „Tezeusz“.

J. Ph. R a m e a u: Bourrée i Arjetta Hébe z op. „Les Fêtes d'Hébé“.

J. H a y d n: 2-gi Koncert G na fortepian z orkiestrą.

Z DZIAŁALNOŚCI TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ w WARSZAWIE

w bieżącym sezonie koncertowym zostały zorganizowane cztery koncerty, poświęcone muzyce polskiej

1-y koncert:

Z. N o s k o w s k i: Kwartet fortepianowy d op. 8.

W. Ż e l e ń s k i: Warjacje na temat własny op. 21 g na kwartet smyczkowy.

J. Z a r ę b s k i: Polonez op, 6 Fis.

E. P a n k i e w i c z: Warjacje na temat własny.

F. R. Ł a b u ń s k i: Taniec fantastyczny na fortepian.

2-gi koncert:

Z. S t o j o w s k i: II Sonata e.

F. B r z e z i ń s k i: Sonata D.

J. W e r t h e i m: Sonata fis na fortepian i skrzypce.

3-ci koncert:

H. W i e n i a w s k i: Kaprys a.

A. Z a r z y c k i: Mazur.

R. S t a t k o w s k i: Smutna kołysanka.

T. S z e l i g o w s k i: Pieśń litewska.

A. S z a ł o w s k i: Suita na skrzypce z fortepianem.

R. M a c i e j e w s k i: a) Tryptyk, b) 3 Mazurki, c) Taniec góralski, d) Kołysanka na fortepian.

S. M o n i u s z k o: a) Dziadek i babka, b) Polna różyczka.

S. L i p s k i: a) „Haniu Ty moja...“
b) Na kwitnącej jabłoni.

J. L e f e l d; O wierzącej tęsknocie.

P. P e r k o w s k i: 2 Uty japońskie.

Cz. M a r e k: „Pójdź, podaj mi dłoń“.

4-ty koncert:

H. M e l c e r: Parafraza z Moniuszki: „Dumka“.

A. A n d r z e j o w s k i: Burlesque.

M. Popławski: Rigaudon.

J. Maklakiewicz: Suita huculska na skrzypce z fortepianem.

K. Szymanowski: a) Fantazja na fortepian, b) Romans, c) Pieśń Roxany, d) Źródło Aretuzy na skrzypce z fortepianem.

F. Chopin: a) Nokturn cis, b) Fantazja f, c) Ballada As, d) Polonez As.

Wykonawcami na tych koncertach byli:

Z. Żmigród-Fedyczkowska (śpiew),
„Kwartet Polski" (I. Dubiska, M. Fliederbaum, M. Szaleski, Z. Adamska),
E. Umińska, W. Niemczyk, T. Ochlewski — skrzypce
Z. Jeśman, B. Kon, R. Maciejewski — fortepian
J. Lefeld (akompanjament).

TREŚĆ ZESZYTU:

Sprawozdania:

Revue trimestrielle de musique
(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE
A VARSOVIE

Rédacteurs en chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Św. Krzyska 16.

Nr. 17—18 JANVIER—AVRIL 1933

TABLE DES MATIÈRES:

Comptes--rendus:

WYDAWNICTWO

DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Kier. Wydawn. Dr. A. Chybiński Prof. Uniw. Lwow.

ZESZYT I

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Deus in nomine tuo"

Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini

e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III

JACEK (HYACINTHUS) RÓŻYCKI († ca 1700)

Hymni ecclesiastici

(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT IV

BARTŁOMIEJ PĘKIEL († ca 1670)

„Audite mortales"

a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba,

Violone con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

X. H. Feicht i K. Sikorski.

ZESZYT V

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Pariendo non gravaris"
Concerto a 3:
Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con
Basso d'Organo (1704)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT VI

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Canzona"
a due Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con
Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i Z. Jahnke.

ZESZYT VII

G. G. GORCZYCKI († 1734)

Missa Paschalis
(quatuor vocibus cantanda)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT VIII

ANONYMUS (s. XVI)

(Polski nieznany kompozytor)
„Duma" na 4 instrumenty (ewent. na kwartet smyczk.)

Wydali z rękopisu i opracowali
M. Szczepańska i T. Ochlewski.

ZESZYT IX

WACŁAW Z SZAMOTUŁ († 1572)

„In Te Domine speravi"
(Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus)

Według druku z r. 1554 wydali i opracowali

M. Szczepańska i H. Opieński.

Partytura i głosy.

ZESZYT X

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Jesu, spes mea"
Concerto a 3:
Canto solo, 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello) (1698)

Wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT XI

A. JARZĘBSKI († 1649)

„Tamburitta" a tre voci:
Violino, due Viole e Basso Continuo
(Violino, Viola, Violoncello e Cembalo)

Według rękopisu z r. 1627 wydali i opracowali

M. Szczepańska i K. Sikorski.

SKŁAD GŁÓWNY: ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 34
Telefon 718-16

FELIKS NOWOWIEJSKI 12 KANONÓW POLSKICH na chór 4-o głosowy.

EUGENJUSZ PANKIEWICZ PIEŚNI (tekst polski i francuski)
Zwiędły listek. On i ona. Kwiatek. Mazurek.
Kołysanka. Dziedzina ojczysta.
— WARJACJE NA FORTEPIAN.

PIOTR PERKOWSKI DWIE UTY JAPOŃSKIE Nr. 3 „Szu-Szu", Nr. 4 „O jakże dłuży mi się czas"

MARCELI POPŁAWSKI „RIGAUDON" na skrzypce i fortepian

BRONISŁAW RUTKOWSKI 10 KOLEND POLSKICH w opracowaniu na 3 i 4 głosowy chór szkolny.

KAZIMIERZ SIKORSKI SEKSTET na 2 skrzyp., 2 altówki i 2 wiolonczele.
Partytura (mały format)
Głosy instrumentalne

ROMAN STATKOWSKI KWARTET Nr. 5 na 2 skrzypiec altówkę i wiolonczelę.
Partytura (mały format)
Głosy instrumentalne

TADEUSZ SZELIGOWSKI PIEŚNI ZIELONE (tekst polski i francuski)

APOLINARY SZELUTO Cztery polonezy na fortepian

JULJUSZ ZARĘBSKI KWINTET FORTEPIANOWY

DZIAŁ TEORETYCZNY

GABRYEL TOŁWIŃSKI AKUSTYKA MUZYCZNA.

PIOTR RYTEL HARMONJA.

KAZIMIERZ SIKORSKI INSTRUMENTOZNAWSTWO

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH SKŁADACH NUT

SKŁAD GŁÓWNY I ADMINISTRACJA
WYDAWNICTW TOWARZYSTWA

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 34
Telefon 718-16